أسيمة درويش

تحرير المعنى

دراسة نقدية في ديوان

أدونيس "الكتاب 1"





تحرير المعنى

أسيمة درويش

تحرير المعنى

دراسة نقدية في ديوان أدونيس:
«الكتاب I»

دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
١٩٩٧

الفصل الأول

ـ مدخل الى قراءة «الكتاب».

ـ همّ الأرض والعصر والتاريخ.

ـ غموض النص بين المنشئ والقارئ.

ـ تحرير المعنى.

لا يسع المتقصّي لمسيرة الشعر العربي الحديث إلا أن يعترف لأدونيس بحضور استثنائي متميّز كان له أثر تحويليّ فاعل في الثقافة العربية الحديثة في بُعديها الفكري والإبداعي في آن واحد. فقد شارك في تحقيق ثورة تحويلية تنبثق من داخل الفعل الشعري على مستوى بنائيته اللغوية والدلالية عبر فهم جديد لمعنى الشعرية، وفي النظر إلى الكتابة على أنها تتجاوز المسألة الذاتية، إلى كونها فعلاً حضارياً على الصعيد الكوني والتاريخي. من هنا، كان طموحه، وسعيه لتحميل مشروعه الشعري مهمّة تحويل الشعر رؤيةً حضارية شاملة.

ورغم إيغاله في معرفة الآخر بالتساؤل والتجاوز والتجديد، فإن شعره يحتضن البنيان التاريخي الثقافي والذاكرة الموروثة بكل ما تحمله من انشطارات وتناقضات وانهيارات، وإضاءات.

وهنا تكمن مغامرته، وجوهر الفاجعة في شعره.

على صعيد الثقافة العربية، في النصف الأول من القرن العشرين، كان لطه حسين الريادة في إعادة قراءة الشعر الجاهلي بمفهومات نقديّة حديثة، أوصلته في نهاية المطاف إلى التشكيك في صحة نسبة الكثير من الموروث الشعري إلى العصر الجاهلي. بعد هذ الكتاب «في الشعر الجاهلي» البالغ الأهمية، شهدت الثقافة العربية ولادة كتاب لا يقلّ أهمية عنه، هو كتاب «ديوان الشعر العربي ١٩٦٤ ـ ١٩٦٨» لأدونيس، الذي يفوق دراسته الشهيرة «الثابت والمتحول ١٩٧٤» أهمية في نظرنا، رغم ما أثاره الثاني من جدل واحتدام في السجّال الثقافي حوله سلباً وإيجاباً. كان «الثابت والمتحول» امتداداً لمشروع أدونيس في «ديوان الشعر

العربي»، أما «ديوان الشعر العربي» فقد جاء امتداداً لما طرحه طه حسين من فكرة وجوب إعادة النظر في الموروث الشعري العربي.

«فالشعر العربي، شأنه في ذلك شأن الشعر في العالم، يحتاج إلى إعادات نظر دائمة في ضوء الحاضر»(١) هذا الحاضر الذي يعيش فيه أدونيس ليشهد عصر التحوّلات الكبرى، بولادة حضارة كونية جديدة.

في نهاية عام ١٩٩٥ قدّم أدونيس للمكتبة العربية، السِّفْرَ الأول من ديوانه الجديد «الكتاب: أمس المكان الآن»، متابعاً عبره مشروعه الفكري الذي بدأه بديوان الشِّعر العربي، والثابت والمتحول، ومتجاوزاً به أيضاً، موضوعة وجوب إعادة قراءة الشِّعر العربي في ضوء الحاضر، إلى وجوب إعادة النظر في الذات العربيّة من خلال معاينة التاريخ العربي بأكمله في ضوء الحاضر.

وإذ يحقق أدونيس ديوانه الجديد مازجاً بين مشروعيه الفكري والشعري، بعد أن دفع كلاً منهما إلى بلوغ حدّه الأقصى من النضج والتألق في كتاب واحد، فإنّ حاصل هذا الجمع أنتج «كلاً فنيّاً» صُهرت فيه العناصر والمكونات الحسيّة والمعنوية والتاريخية وطُوّعت لتحقق وظيفتها الإبداعية بصورة فنيّة عالية لم نشهد لها في الشعر العربي مثيلاً.

يجذب انتباه القارئ مجرّد النظر إلى غلاف «الكتاب» علامتان: الأولى: اختفاء المستقبل من الاسم الفرعي للكتاب (أمس المكان الآن) وهذا ما سنرجع إليه في فقرة لاحقة، والثانية: ترقيم الكتاب مع إعطاء الرقم «١» موقعاً بادي الظهور، مما يشي بعزم أدونيس على متابعة الكتابة سِفْراً إثر سِفْر. فإلى أين سيصل أدونيس بعد أن ابتدأ من التراب ومن قرارة الجحيم التي تتأصل في أرضه وتواريخها؟ وإذا كان أدونيس قام بإعادة التذكير عبر إعادة الكشف عن تاريخ العصر الإسلامي والأموي والعبّاسي في الجزء الأول من «الكتاب» فهل سيتابع فعله هذا عبر المسح التاريخي لعصور الانحطاط والنهضة وصولاً إلى العصر الحديث؟ هل ثمّة بريق أو براق في هذه الحقب يصعد بأدونيس إلى ذرى الكتاب ونحن على ما نحن عليه من الوقوف مراوحةً في خندقٍ مسدود؟

«ماذا تفعلُ يا هذا الشاعر

في هذا البلد البائر؟

ـ أشهد فيه تكوين بلادٍ أخرى (ص ٣٧٧)

أغلب الظن أن وصول أدونيس إلى ذرى الكتاب سيكون مرهوناً بأتمامه لآخر جزء من أجزاء «الكتاب» الذي جمع فيه بين مشروعه الشعري الفني ومشروعه الفكريّ في عمل تاريخيٍّ واحد.

ولكن إذا أتمَّ أدونيس مشروعه الذي يحمل إلى أمّته رسالته الفكرية ورؤيته للعالم والتاريخ، فهل يعني ذلك أنه أتمّ رسالته عبْرَ ما بلَّغ وأبلغ؟ تبقى الإجابة عن هذا السؤال ضمن حدود التخمين والاحتمال بل القفز المسبق إلى النتائج، ما دام أدونيس لم ينته من اتمام كتابه بالإعلان عن آخر سفرٍ من أجزائه. على أنّنا لا نرى بأساً في ذكر ما كشفته لنا قراءتنا للسِّفْرِ الأول من «الكتاب» من تأويل قد يحمل الاشارة إلى الدلالة التالية: ان الوصول إلى ذرى الكتاب ما هو في جوهره إلا وصول القول إلى ذروته؛ وفي حال انتهاء أدونيس من انجاز الجزء الثاني من الكتاب، ولربما الثالث أيضاً، فإن اكتمال مشروعه في «الكتاب» سيتزامن مع انتهاء قرنٍ بكامله من تاريخنا، ومع وصولنا إلى نقطة اللاعبور وقوفاً بين جدارين: جدار اللاعودة إلى الماضي وجدار اللاعبور إلى المستقبل.

لقد مضى على مشروع أدونيس الشعري قرابة نصف قرن، خاطبنا فيها مفرداً وبصيغة الجمع وبأصوات شخصياته الشعرية ورموزه وطقوسه الابداعية الجديدة المتجددة. إن ما يفعله أدونيس في «الكتاب» هو المحاولة الأخيرة لرشق ذاكرتنا المتعلقة تعلّقاً خضوعياً بأصنامها. إنّه يمسك بالخيط من أوله، ليعرض بالتدرُّج عياناً أمام أعيننا، ما يعلق به من التآكل والفواجع والقمع والقتل وانتهاك إنسانيّة الإنسان:

«ما الذي نجتبيه، نحيّيه، في ذلك
الهبوط، ـ
هل نحيّي الأعالي وأتراحَهَا
أم نحيّي السقوط؟» ص (٢٣٦)

اذن، لا بدّ من فتح كوّة في الجدار الذي يحجز عبورنا إلى المستقبل. أما فتح الكوة في الجدار الذي يحجز رجوعنا إلى الماضي، فقد كفانا أدونيس عناءه بنقل الماضي بوجهيه، الفاجع والمضيء، إلى صفحات «الكتاب». «لا نعرف من نحن الآن، ومن سنكون، إذا لم نعرف من كنّا» ص (١٠). إنه الاغتراب. لكنه الاغتراب الإيجابي، اغتراب الذات الأصيلة، الذات التي تشعر بالفرادة والتميز واليقين، والتي

ترفض التشيّؤ بكونها رأساً في قطيع تعيش على غرار سواها، وتساق إلى ما يُساقون إليه.

يقول «يونغ» إنّ الشاعر الكبير قادر على توجيه الحياة الروحيّة واللاشعور البشري. وبذلك فإنّ الشعر الرفيع بالضّرورة، ليس انعكاساً للوعي الجماعي، بل هو أحد العناصر المكوّنة له.

فهل يستطيع أدونيس عبر «الكتاب» أن ينفذ إلى الوعي الجماعي، وهل يأمل تحقيق حلمه البعيد عبر «الكتاب» الذي يتوقع منه وله أن يوقظ تيارات الوعي الجماعي ويوجهها نحو الخروج من النفق المسدود؟ وهل تكون امتدادية القول السردي لفواجع التاريخ العربي في «الكتاب» مطيته الجديدة لتحقيق ذلك؟

نعلم جيداً كعلم أدونيس أن حكاية القهر الانساني هي حكاية أزلية بدءاً من هبوط آدم إلى الأرض، ومروراً بقهر الإنسان العربي عبر تاريخه المرير، ووصولاً إلى القهر الكوني المعاصر الذي جعل الإنسان ذا البعد الواحد، إنساناً معمّماً. بل إن تاريخ الإنسان في رأي هيغل هو في الوقت نفسه تاريخ الاغتراب(٢).

ان مؤلفات أدونيس الشعرية والنثرية لا تحيل في أي من توجّهاتها على إمكانية تحويل الشعر عصاً سحرية قادرة على ابتلاع ايّ من أبعاد القهر والعذابات للوجود الإنساني.

لكنّ ذلك لا يمنع اعتقاد أدونيس بصورة جذرية ومحورية في تجربته الشعرية برمّتها، بأن للمعرفة دوراً فعّالاً في تحرير الإنسان، والارتقاء بالذات. لذا فإنه بالضرورة يعتقد بأهمية دور الثقافة، بما هي الوجوه العديدة للنشاط البشري الخلاق، كوسيلة فاعلة في التأثير الإيجابي في حركة التاريخ الإنساني.

ما علاقة ذلك بامتدادية القول السردي لفواجع التاريخ العربي في «الكتاب»؟

ذلك ما سنرجئ بحثه إلى الفقرة التي ستعاين بها استقلالية النص عن الرواية السرديّة للحدث التاريخي اذ لا بدّ أن يكون ذلك مسبوقاً بقراءة أوّليّة للنص.

كلّما كانت «كلية الحضور» في العالم ذات حساسية اكثر اتساعاً وتوتّريّة، كانت البنية التعبيرية للقول الشعري أكثر ثراءً وتعدديّة في المستوى المباشر للنص، وأكثر تفجيراً وتكثيفاً للإيقاع والموسيقى الداخلية في المستوى العمقي اللامباشر للنص. واذا كانت «كلية الحضور» من السّمات الفنيّة البارزة التي عهدناها في

النص الأدونيسي منذ بلوغ تجربته الشعريّة نضجها الفنّي في «أغاني مهيار الدمشقي» فإن هذه السِّمة ستتجلى في «الكتاب» وقد بلغت في شموليتها وتوترها حدّاً لا نظير له في شعر أدونيس وفي الشعر العربي المعاصر في آن واحد. يدخل أدونيس إلى صفحات «الكتاب» بوعي متعدِّد الأطراف والجهات والأصوات والأزمنة، لينشئ نصاً متعدّد المساحات والجهات والأصوات والأزمنة. تتشكل الصفحة الواحدة من أربع مساحات نصيّة هي: المتن الشعري وثلاثة هوامش، تأخذ في الصفحة مواقع الجهات الأصلية الأربع. تتوسط الصفحة مساحة مستطيل عمودي يُقصد بها تحديد المساحة التي يتموضع فيها «المتن» الذي ينقسم بدوره إلى مساحتين نصيِّتين يفصل بين العليا والسفلى منهما خط معترض. أما الجهة اليمنى، فقد خُصِّصت لصوت الراوي، واليسرى لتوثيق مرجعيّة الرواية.

يُجسّد الحيّز الأعلى من المتن صوت الشاعر يروي سيرته الإنسانيَّة والإبداعية عبر سيرة المتنبي بما حفلت به من مرارات وعذابات:

«في رَمْلٍ يعلو في صَعَدٍ
في صحراء لغاتٍ، ولد الشاعرْ
عاش ولكن في ما يشبه تابوتاً
سافر، لكن في ما يشبه مقبرةً
في طقسٍ لا تخلو سنةٌ منه،
طقسٍ للقتل (وقد لا يخلو يومٌ)
عاش الشاعر». (ص ٩)

وبما حفلت به أيضاً من نشاط إنساني خلاق أثرى عصره، وتاريخ الثقافة العربية كلها:

«في هذا الطقس، رأى الشاعر
وجه الكون، وراح يضيء مداه
ويلقِّح باسم الإنسانِ الشعرَ
وكل كلامٍ
ويلقِّح ما تلد الأيامْ» (ص ٩)

ويرى أدونيس بين سيرته وسيرة المتنبي تشابهاً يكاد يبلغ حدّ التطابق على مستوى الفروع والأصول. فكلاهما، وُلد لأبوين فقيرين في السواد (الرّيف) والسواد موطن الفقر والثورة معاً:

«قرية في السوّاد: جراحٌ

وأساطير نار» (ص ١٥)

فلكلٍّ من الشاعرين اسم ولقب، إذ سمّي الشاعر عليّاً ولُقّب بأدونيس، أمّا المتنبّي فـ...

«سماني أحمد زَهْواً وتَفاءَل

في تلقيبي بـ «أبي الطيّب» (ص ١٠)

وفي كلٍّ منهما هبطت جنّية الشعر فتركت في وجهيهما آياتٍ من ضوء الشمس، آياتٍ جاءت من مَلَكَة موهوبة:

«جاءت من لغةٍ تتخطاني وتوحّد بين غدي

والأمس (ص ١٧)

فكلاهما

«يكتب الشعر، قبل الأوان، صغيراً، وهو

في العاشرة» (ص ٢٧)

ويعيشان طفولة بائسة، الحياة فيها فقر يقرب من حالة الاحتضار، وأنفاس الفقراء فوق القرى سحبٌ تنزل «أجمل قطْرٍ، أصفى ماءْ (ص ٢٢).

يشبُّ المتنبّي في العراق، وأدونيس في الشام، بين فقراء يغطّون الحقول بآهاتهم:

«فقراءُ، حيارى

بعد أن تتغطى الحقول بآهاتهم

كي تنام، يعودون: أيامُهم

وطن آخر للعذاب

الغروب رفيقٌ لهم

والكآبة عكّازهم

كنتُ في ظلِّهم

شامةً فوق خدّ التّرابْ» (ص ٣٤)

فـلا تزيدهمـا آهات التـعب والفـقـر إلا نكوصـاً عن هذه المدارات. ينتـمي كلّ منهما إلى الشّرر، إلى الحصاد، إلى رياح توحّد في عصفها خطواتهما، «حبلى بما لا يطيق المكان». حبلى بنار لم يخمدها الحاسدون والأعداء. ولكلّ منهما فرديّته، إبداعه وحريته الداخلية، التي تحرر إنسان الداخل من التبعيّة. ولكل منهما ذات أصيلة عانت الكثير من وطأة الغربة لا الاغتراب عن الذات، فقد انتقل كلّ منهما من رحم الأم إلى رحم اللُّغة:

«سأقول أبي ميراثُ عذابٍ

وأسمّي أمّي،

سُكْراً بالكلماتِ وحبّاً للأشياءْ

ريمَ سرابٍ في صحراءْ» (ص ١١)

إنّ أقرب الطرق لقراءة الحيّز الأعلى من المتن في «الكتاب» يكون بالرجوع إلى ما صرّح به أدونيس بوضوح لا لبس فيه بلسان الراوي: «قال: أروي لكم بعض ما خَبَرَ المتنبّي وما هاله وما صاغه بعذاباته وبألفاظها، وبسحر البيان الذي يتبجّس من نكهة الرمز، أو لمحة الإشاره في نسيج العباره. سأخيّل حاليَ لابسةً حاله وأكرر تلك الجحيم بلفظي [...]" (ص ١١)

انطلاقاً من ذلك يمكننا الانتهاء إلى النقاط التالية:

١ ـ إن أدونيس يُقوِّل المتنبي بلفظه وشعره (أي أدونيس) لا بالاستضاءة بشعر المتنبي كما يفهمه الجميع، بل انطلاقاً من فهمه الشخصيّ لديوان المتنبي ورؤيته الذاتيّة لطموحاته وعذاباته وصراعاته في الواقع المعيش في عصره:

«لم أعرف نفسي حين عرفتُ الكوفةَ حقّاً

وبقيتُ كأني مشطورٌ: غضباً يقصيني عنها

وحناناً يصهرني فيها [...]» (ص ٢٠)

وانطلاقاً أيضاً من الردّ النّوعي الذي جابَهَ به المتنبي الحقائق في عصره بالسباحة ضدّ التيار ورفض المعرفة التلقينية «وقلتُ لكلّ كتابٍ: لستَ المعنى» (ص١٤) فقد كان طفل العبث الأوحد، والصوت المفرد.

٢ - إن زمن النص يتعرّض لحالة من الانشطار والانفصام عبر تعاقب حالات عدّة من التماهي والانفصال، الوعي واللاّوعي، الانكفاء والتمرد، العذاب والتجوهر، والالتباس بين ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر، والانفصام الصوتيّ في القول الشعري ما بين صوت الشاعر المنشئ (أدونيس) والشاعر المُنْشَأ عنه (المتنبي). الأمر الذي يقذف بالقارئ المتقصّي لدلالات النص الضمنية والمضمرة إلى التنقيب والبحث عبر تقصّي الأصوات وفرزها: صوت لهذا وصوت لذاك، وصوت يتماهى به الصوتان. ومن ثمّ الكشف عن حالة كلّ من هذه الأصوات في زمن النص وفي أثناء القول الشعري، أكانت تقول في حالةٍ من الوعي، أم اللاوعي؟ أكانت تقول بصوت متفرّد، أم بصوت متماهٍ؟ أكان هذا الصوت المتماهي يقول واعياً أم لا واعياً؟

فقد تعثر على صوت أدونيس منفرداً في حالة الوعي:

«يقرأ الفجر ما كتبته خُطايَ - دروبي
لغة لا يراها سواه،
وأرى الناسَ شطرين: شطراً
يقتدي بالذئاب، وشطراً
يهتدي بالنَّعامْ
آهِ، أنّى، وكيف سأكتب مرثيّةً
للكلام»؟ (ص ١٦٠)

وقد تعثر على صوتيْ أدونيس والمتنبي متماهيين، لكن في حالة الوعي التامّ:

«مذْ هبطنا إلى الشّعر أو مذْ صَعَدْنا، نُفينا.
مذ كَتَبْنا، نُفينا». (٢٥٠)

وقد يأتي الصوتان في حالة من التماهي اللاواعي فهو في الفقرة التالية يبدو وقد التبس عليه الأمر: أهو الذي يقول، أم المتنبي هو الذي يقول؟ أم تحوّل المتنبيّ قريناً (يذكّر بمهيار) ليصبح الصوت هنا صوتاً لجسدٍ واحد هو جسد الشاعر وقرينه في آنٍ واحد:

«أتُرى يتحوّل جسمي؟
أشراعٌ هو الآن - ماجت عواصف أتراحِهِ
ورمتهُ إلى مرفأ غيهبيٍّ؟
أنايَ - والتمزّق ايقاعه؟

أهو الآن يرقى والفجيعةُ معراجُه؟

أهو الآن يهوي والمرارات أدراجه؟

أتُرى يتحوّل جسمي؟

نَهرُ الحبّ فيه يغيّر مجراه، والسُّفُنُ

الجارياتُ جنحْنَ ـ تُراهُ، تحوّل جسمي؟» (ص ٣٠)

جسدٌ نايٌ، وسبع جملٍ استفهاميّة في مقطع واحد، ودلالة محجوبة عن المنشئ والقارئ. تُرى من ينفخُ في هذا الناي؟

في موضع آخر، نعثر على الصَّوتين، صوت أدونيس والمتنبّي، في حالة من الاتّحاد/التنافر، والتماهي/الانفصال، والتشابه/الاختلاف معاً وجميعاً.

ففي الصفحتين المتقابلتين: ١٩٠ ـ ١٩١ نقرأ ما يلي:

ص : ١٩٠	ص : ١٩١
«لم أقل مرسل أو نبيّ. قلت: هذا شتاءُ الجماعة صيفي، وصيفي شتاء، والخريفُ ربيعي ليَ في الأرض بابٌ يؤدي إلى المستَسِرِّ ولي طاعةٌ ـ من عَلٍ. وأنا من تنبّأ شعراً. لم أقل: مُرْسَلٌ أو نبيٌّ قلتُ: هذا الفضاء يتنوّر باسميَ ما لا يُقال، ويَصْدَح في مطرٍ مُستجابٍ لا يشاءُ الذي لا أشاءُ	كيف لي أن أردّ النبوءة ـ تأتي في قميصٍ من الضوء، تلقي وجهها في يديَّ، وتنفث أسرارها في عروقي؟ وأنا من تنبأ شعراً انظروا: انها الآن تفرش لي ساعديْها وتُسْكنني دارها كيف لا أتبطّن أغوارَها؟ وأنا من تنبّأ شعراً.
* جسمه بحرُ نورٍ تتمرأى الطبيعةُ فيه.	* الغيوب كمثل الطرائد، تأتي اليه، وتدخل فيه ـ أتراهُ شبّاكُ لها؟

في هاتين الصفحتين ـ وفي سواهما أيضاً ـ يطرح أدونيس موضوع النبوءة في الشعر. فقد نسب إلى المتنبي ادعاؤه للنبوّة ـ ومن ذلك جاء لقبه ـ أما أدونيس، فقد كتب كثير من المعلّقين والنقّاد عن دخوله إلى نصّه بذات الشاعر النبيّ، الرائي لغيره.

في الصفحة (١٩٠) روايتان: الرواية التاريخية (يسار النص) التي نسب فيها إلى المتنبي ممارسته لرقية ـ صدحة المطر ـ في اللاذقية للتدليل على نبوّته، ورواية الراوي (يمين النص) لما شاع عند العرب من قولهم: إنّ الأرض تأتي إلى اللّه يوم القيامة في شكل غراب، أو امرأة مجنونة. الروايتان، كلتاهما، ليستا أكثر من خلفية للنَّص، تبثان من بعدٍ الإشارة إلى أن البنية الفكرية في عصر المتنبي كانت مستسلمةً لقبول ما كان شائعاً من الرقيات والغيبيّات والقصص الخارقة، إلى جانب تصديقها للكرامات الصوفية كما هو معلوم. وأدونيس لا يدفع عن المتنبّي مقولة النبوءة لكنه يرى اليها، نبوءة نوعيّة تنتمي إلى نبوءة الشعراء والمبدعين، وإلى ذكاء متألق يطوّعه الشاعر لخدمة طموحه وتفوّقه في عصره. إذاً، يردّ أدونيس عن ذاته وعن المتنبي مقولة النبوّة بمعنى النبيّ المرسل ويثبتها بمعنى نبوءة الذات الأصيلة، المتفردة، المبدعة، والخارجة عن المسار الشائع السائد. وبتعبير آخر فإنّ النبوءة حسب فهم أدونيس لها هي الرفض للتشيؤ، لتحوُّل الإنسان نسخةً مكررة في الحشد يعمل ما يعمله الآخرون: يتبنى تفكيرهم ويرث عاداتهم ويقيس بمقياسهم، ليتحوّل في النهاية مجرّد شيءٍ بين الأشياء:

«تاريخي بدءٌ (كلُّ غريبٍ بدءٌ)». (ص ١٩٣)

من جانبنا نقول: اذا كان عصر المتنبي قد أتاح له أن يقرأ على العرب رقية صَدْحة المطر ـ التي تمنع المطر أن يصيب مكاناً أصاب كلَّ ما حوله من الأمكنة ـ فإن عصر أدونيس «يفترض في كل واقعة وعي، وجودَ ذات عارفة، وموضوعاً للمعرفة»(٣) لذا فإنّ أدونيس، شأنه في ذلك شأن أي شاعر كبير، لا يعوّل في تجربته الشعرية على النهوض بعناصرها الفنيّة وحسب، بل إنّه كشاعر مفكّر، ومثقفٍ واسع الاطلاع على الثقافات الإنسانية، وكمؤسس لرؤية نقدية حديثة لمعنى الشعريّة، يعمل انطلاقاً من وعيه لتحقيق القيمة الفنية المطلقة للنصّ عبر اكتمال نضجها الفني والفكري في آن واحد. ذلك ما سنؤجّل الخوض فيه إلى فقرةٍ لاحقة.

اتّضح لنا من خلال القراءة السابقة للمتن، أو النصّ الرئيس، المتموضع في الجهة العليا من صفحات «الكتاب»، أنّه ينبني بواسطة صوتين يمارسان التحوُّل: ما بين حالة التماهي، الانفصال، والتماهي/الانفصال معاً، هما صوت أدونيس المُنْشِئ وصوت المتنبي الشاعر المُنْشَأ عنه. في أسفل هذا المتن، يوجد هامش صغير، أو بامكاننا القول، متنٌ صغير ثانٍ، جرى الفصل بينه وبين سابقه بخط معترض، وأُشير إلى اختلافه عن سابقه بنجمةٍ صغيرة ـ * ـ تتكرر في كل صفحة، وذلك ـ حسب رؤيتنا ـ لتعميق الاشارة إلى اختلافه وتحديد الفصل بينه وبين النّص. فاذا كان النص الرئيس في الأعلى ينبني بصوتي أدونيس والمتنبي عبر تحوّلات شتى، فإنّ الهامش بما هو نصٌّ ثانٍ، يختلف عن سابقه باختلاف الأصوات التي تتناوب عبوره دخولاً وخروجاً منه وإليه.

وفقاً لما تراه هذه القراءة التي ستكون بطبيعة الحال، واحدة من قراءات عديدة أخرى لـ «الكتاب»، يحتفظ أدونيس بالمساحة النصيّة التي يشغلها الهامش، لنفسه، ولصوته بعيداً عن صوت المتنبي، كمساحة للاستراحة داخل إطار يلتزم فيه بمرافقة المتنبي عبر استحضار عصره، وأحداث زمانه، وشعره، ورؤاه، وارتحاله، وطموحه، وانكساراته، وخيباته، ونفيه وردّه على كل ذلك بشجاعة روحيّة وفعلٍ خلاّق.

يخرج أدونيس من إطار النصّ، يهبط إلى الهامش ليرتاح من الكتابة، من عناء صوت الرّاوي، الرواة، ووطأة ما ذكرته المراجع وكتب التراث، ومن تباريح المتنبي، نفيه وإنكاره والكيد له، ومن استرجاع حاله (حال أدونيس) وسيرته الشخصية. يخرج أدونيس كي يرتاح... وإذا به يداوي نفسه بالتي كانت هي الدّاء؛ يرتاح من عناء الكتابة بالكتابة.

المتنبّي بعيد، حبيسٌ في النص، في المتن الرئيس، وأدونيس في الهامش، نصّاً متحرِّراً ومفتوحاً يتناهبه تعاقب الحالات: الوعي، اللاوعي، التداعي، الاستدعاء، خروج قرين واحد، وعبور أكثر من قرين، مهيار، البهلول، الصقر، العاشق بتحوّلاته، أدونيس وسيرته في مفرد بصيغة الجمع، شخصيّاته الشعريّة العديدة. شعراء آخرون ومبدعون يطلون من الذاكرة، وضّاح اليمن، ذو الرمّة، عنترة، النابغة الذبياني، امرؤ القيس، طرفة، تميم بن مقبل، قيس... وسواهم. ثم تأتي المدن من الحواضر العربيّة قديمها وحديثها، الأسماء شتّى: الكوفة، دمشق، بغداد، انطاكية،

الأندلس، خراسان، اللاذقية... وسواها. الاختلاف في المسمى وللجميع وجه واحد له التقاطيع نفسها والتجاعيد نفسها التي تنبئ عن الرعب والفجيعة والخوف والتقلب فوق الجمر؛ الاختلاف في المسمّى وللجميع ذاكرة واحدة هي: ذاكرة القتل. ولهذه الذاكرة معيار واحد «لا ينحر إلا الأفضل اقتداءً بالكبش الذي افتدي به اسماعيل، النّحر عبادة» (ص ٢٥٥).

هكذا نجد أدونيس في هذه المساحة (الهامش) التي يهبط اليها للراحة والتقاط الأنفاس، واقعاً تحت وطأة معاناة ابداعية يبلغ ارهاقها حدّاً من التوتر المتّقد الذي يسعى الشاعر لتجاوزه والسيطرة عليه عبر الكتابة ذاتها. هذه الكتابة في التداعي والاستدعاء لهذا الكمّ الهائل من الوجوه والمدن والأصوات والتجارب والأحداث التي تكسر الزمن مجازياً لتفد من كلّ الاتجاهات والأزمان، بعداً أو قرباً، ماضياً أو حاضراً، تحقق للشاعر محفّزات إبداعيّة منقطعة النظير «علمه بالمكانْ/خطِرٌ وأدقّ وأوسع ممّا يطيق الزمان» (ص ٣١٤)، محفِّزات تترك الشاعر تحت فيضٍ طوفاني ينتزعه من حيث يريد ليُطوِّحَ به جيئة وذهاباً بين الوعي واللاوعي، ويقذف به إلى محرق الشعر كي يلبث هناك شهقة إثر شهقة، وقصيدة إثر قصيدة:

«شَهقةٌ، شهقةٌ
تتصاعد أيامُهم
في معارج أيّامه» (ص ٣٤)

وبسبب من وقوع الشاعر تحت هذه الحالة من الفيض الإبداعيّ الجارف الذي لا يُمْهل ولا يتباطأ، لا يملك أدونيس إلا أن يلتقط الأوراق من هنا وهناك، ليخطّ لكلّ شاعر، ومدينة، ووجه، وصوت، وحدث، يهبط اليه، قصيدة منفردة. ذلك هو ما يسوّغ الطريقة التي اتّبعها أدونيس في تقديم «الكتاب» وتبويبه مجزّأً إلى متونٍ عدة، وهوامش عدة.

يبدأ «الكتاب» بالنّص الذي حقّق فيه أدونيس المخطوطة التي أنشأها ونسبها إلى المتنبي بعد ان اختار لهذا الجزء عنواناً مقتبساً من ديوان المتنبي. يتبع ذلك جزء النصوص التي كتبت عن بعض الشعراء وأُدرج تحت عنوان هوامش. ومن ثمّ عودة لتحقيق المخطوطة، وهكذا دواليك، حتى نعثر على جزء النصوص التي وردت

تحت عنوان الأوراق في (ص ٢٩٩): [أوراق عثر عليها في أوقات متباعدة، الحقت بالمخطوطة]. يتبع ذلك جزء آخر ورد تحت عنوان: [الفوات في ما سبق من الصفحات]. هذه العناوين، تحمل اشارة إلى الأوراق التي تحدثنا عنها. الأوراق التي كان يلتقطها أدونيس ليسجّل فيها القصائد والنصوص التي وردت تحت عنوان الهوامش أعطى لهذه القراءة دعماً في تصوّراتها حول العديد من النصوص التي تتفرع عن المخطوطة وتنبثُ حولها قرباً أو بعداً، وفي ما بين أجزائها ومساراتها.

انطلاقاً من ذلك وبناءً عليه، ننتهي إلى النقاط التالية:

١) ان البنائية الشعرية التي اعتمدها أدونيس في ديوانه الجديد، تجعل من «الكتاب» كلّه ما يشبه رحماً واحدة عالية الخصوبة، رحماً حبلى لا بمولود واحد ولكن بعدّة مواليد.

٢) هذه البنائية الابداعية المعقّدة تفترض لفهمها، قراءة ذات كفاءات أدبية معرفية عالية. فلكي يدخل القارئ إلى النص ليستولد مولوداً إثر الآخر، ويكتشف نصاً تلو الآخر، لا بدّ من دخوله إلى النص بوعي متعدّد ومتيقظ وقادر على التحرك الدائم في الجهات الأصلية الأربع للنص اضافة إلى العديد من جهاته الفرعيّة الأخرى، حيث نثر أدونيس أوراقه التي كتبت في أوقات متباعدة في العديد من الهوامش المبثوثة في مساحات متفرقة من «الكتاب».

٣) يمكن القول بأن «الكتاب» نصوص متعددة لنص واحد، أو هو نصّ الواحد المتعدد. ذلك أن حركية تنامي النص تأخذ طابعاً انقسامياً يشبه في نوعه نظام الانقسام الخلويّ، بمعنى انقسام الخلية الواحدة إلى العديد من الخلايا الأخرى التي تحمل التكوين والصفات والموروثات نفسها، وينطبق ذلك على العناصر والمكونات النصيّة كلها. فالصوت الواحد، ينقسم على ذاته، يتعدّد، يحمل الموروثات نفسها، فيكون صالحاً لتقول به عدّة شخصيات بل كل الشخصيات: فما يقوله المتنبي ـ في خطاب الذات للذات عبر حالتها الداخلية، أو في خطاب الذات للآخر في المكان ـ (4) هو ما يمكن أن يقوله صوت أدونيس، وصوت كلٍّ من الشعراء الذين وردت اسماؤهم في الكتاب. كقوله:

«وثنى الراوي في نبرته غضبٌ وعتاب

جهد العاجز أن يغتاب سواه» (ص ٢٤ ـ هامش الراوي)

وبالقياس على ذلك، تصبح «الكوفة» المدينة/الرمز قادرة على التعدّد، لتحلّ في أيِّ من الأماكن والمدن الأخرى. فما جرى فيها من ازدهار للحركة الفكرية والعلوم والآداب إلى جانب ما شهدته من أحداث القتل والظلم والفقر وقهر الإنسان، يجعلها صالحة لأن تتخلّى عن اسمها وتلبس مسمّيات أخرى عُرفت بها مدنٌ أخرى في التاريخ العربي قديمه وحديثه. فهي الكوفة، وبغداد، وحمص، ودمشق، وحلب، وقصابين، وخراسان... الخ:

«الكوفة رمز للموتِ، لفتكٍ

لا يفصح عنه قولٌ، لا يحصره وصفٌ» (ص ٢٠)

«غيبُ الكوفة يزهر في ألفاظ بنيها

لكن، لا يثمر إلا موتاً» (ص ٢٥)

فالمكان الواحد، يتعدّد، يتحرك، ينتقل، يتكرّر في أمكنة أخرى؛ وكلّ زمان موضوعي، يتعدّد، يتحرك، ينتقل من الماضي ليتكرّر في الحاضر، في الهنا والآن:

«أتراه حاضري موثقٌ كأمسي

وأنا مثله؟

أتراني أحيا ـ أموت وحيداً لنفسيَ

داخل نفسي؟» (ص ٢٠٢)

وكلّ حدثٍ خبّر عنه الرّاوي/الرواة (مصادرة الحريات واغتيال العقل، والقتل وفرض السلطة لواحديّة الرأي) هو حدثٌ واحد يتعدّد، يتحرك، ينتقل يتكرّر في كل مكان وكل زمان. في الصفحات التي يُحدّث فيها الراوي عن الوحشية التي قُتل فيها الخوارج، وبينهم الشاعر الخارجي قطريّ بن الفجاءة يقول الشاعر:

«ما لدمشقٍ،

ما للأبواب المفتوحة فيها

حين أراها تُغلق؟

كلاّ، لم يتغيّر شيءٌ

إنبيقُ المُلْكِ طويلٌ،

والدنيا زئبق». (ص ١٥٠)

«أرضٌ ـ صوت سمٌّ، وصدى زرنيخْ

والراياتُ رؤوس مقطوعة.

أرضٌ تتوكَأُ والظلمات لها عكّاز.

من أين يجيءُ الضوءُ، وكيف يجيءُ لهذي

الأرض المنقوعة

بدم التاريخ؟» (ص ١٥١)

هكذا تتحوّل الأحداث التاريخية بما حملته من أهوال وإراقة للدماء، إلى جانب ما طرحته من تفوق إبداعي ومعرفيّ، تتحوّل بوجهيها الكالح والمضيء إلى خلفيّة واحدة للنصوص والهوامش وأصوات الشعراء، لتدفع بالإيقاع الداخلي في «الكتاب» دفعاً يبلغ مداه الأقصى من الانشطار والارتفاع والخفوت، ما بين حالتيْ: اليأس والتحدّي:

«وثنى الراوي:

إن كُنْتَ نقيّاً مغموساً

في آلاء الشّمس،

لن تلقى بيتاً تسكن فيه، إلا

اليأس» (ص ٢٠٨)

والألم والصمود:

«أقصى ممّا يصل اليأس، وأقصى مما

يعدُ الأملُ:

تلك دروبي اكتبها

كقصيدة بوحٍ لا تكتملُ» (ص ٢٧٢)

والنزف والأنين:

«قلب ـ لا من لحمٍ،

من وسواسْ

لا يحيا إلا مجروحاً

ينزف بين قلوب الناس» (ص ٢٥٢)

إلا أنه أنين متبوع بالمفارقة، وتعالي الذوات المبدعة فوق العرضي والآني، وتجاوزها لتوتر الذات، وعفونة المكان عبر الفعل الخلاق الذي يوّجه وجود الإنسان نحو العمل الحرّ، نحو الفعل التحويلي، نحو الرفض والثورة:

«أقرأ اليوم في دفتر المعصيةْ

شذراتٍ عن الرفضِ ـ لاءاته

وجراحاتها، والخيوط التي تصلُ

الجرح بالأغنيةْ (ص ٢٤٦)

٤) يطرح أدونيس في «الكتاب» اضافة إلى تفوقه في البنائية الشعرية بعامة، وبناء القصيدة الشبكية بخاصة، تقنية جديدة للبنائية الشعرية تبلغ فيها حركيّة النص/النصوص مبلغاً فنيّاً رفيعاً. فقد عمد أدونيس إلى احاطة المتون والنصوص والهوامش العديدة في «الكتاب» بنسيج شبكيّ يفصل بينها. ثم قام بهندسة هذه الشباك وحبكها بصورة تمنحها ليونةً في الحركة، وتكثف قابليتها للانفتاح والانقباض، والانكماش والامتداد، لتكون مهيّأة لعبور أصوات جميع الشعراء والرّواة بما تبثّه هذه الأصوات من إشارات دلاليّة، وإيقاعاتٍ موسيقية، ودلالاتٍ فكرية، وايحاءاتٍ فلسفية.

ويمكننا الذهاب أبعد من ذلك، للقول بأن لهذه المتون والنصوص والهوامش قدرة تتمثّل في حركيّة ديناميّة تمكنها من اختراق بعضها لبعضها الآخر. فبإمكان نصّ الراوي أن يعبر المتن والنصوص والهوامش. وبإمكان النصوص أن تعبر المساحة النصيّة للراوي/الرواة، حيث يتداخل الجزء بالكل، والكل بالأجزاء، والجزء بجزء آخر.

وبتعبير آخر يمكن القول: بما أنّ «الكتاب» ينبني فوق مساحات نصيّة متعدّدة تشكل في نهاية المطاف نصاً واحداً ومتعدداً، فإنّ الشبّاك العديدة التي تحيط بهذه المساحات النصيّة قابلة للتوحدّ في شبكة واحدة تتسع لتغطي مساحات «الكتاب» برمّتها.

نقرأ مثلاً الفقرة التالية التي وردت في ـ فاصلة استباق ـ (ص ٢٥٦):

«تأخذ الفراغَ بيتاً وتستكمل السقوط

ترى التراب يترضرض ويتبجّسُ دماً

ترى جدراناً تلتهم البشر

بشراً يتسوّلون الغبار

ترى إلى الكلام يتدفق جثثاً من الحناجر

ولن تحظى بالحياة إلا مصادفةً

بين الموت والموت [...]

أ ـ الانسان يسيرُ نحو البّبغاء،

ب ـ يولد جنسٌ آخر من حيوانات الله،

ج ـ الدّم ساعة رمليّة والرياح جنائز عائمة. انه طرب العصر».

هذه الفقرة، بما تبثُّهُ من ايماءات وإشارات دلالية مكثفة، جرى شحنها بفاعليّة حركيّة دينامية، تمكنها من الانفصال عن سياقها، والتحرُّك باتجاه أيٍّ من السياقات الأخرى لتتداخل فيها وتلتحم معها في نسيج بنائي متجانس. إذ يمكن لها أن تكوّن جزءاً من سياق المخطوطة، أو من سياق الرّاوي في حيزاته ومساحاته النصيّة المتعددة، كما يمكن لها أن تنضاف إلى أي حيّز تشغله النصوص والهوامش الكثيرة التي وردت في «الكتاب». وبتعبير آخر، فإنّ بإمكان هذه الفقرة أن تلتحم وتتجانس مع السياقات المختلفة في كلّ صفحة من صفحات «الكتاب».

بناءً على ما سبق، يتعدّد الراوي هو الآخر في الهامش المخصص للرواية. يصبح في تعدّده قابلاً لأن يروي بصوت أدونيس، والمتنبي، والشعراء الذين وردت اسماؤهم في الكتاب، تماماً كما يروي بصوتٍ ينهل من الأحداث التاريخية المذكورة

في كتب التراث والموثقة في الهامش الأيسر. ففي السنة ١٢ هجرية: «مات أبو بكر مسموماً» (ص ١٩). وفي السنة ٢٣ هجرية: «عمرُ ـ كان يصلّي حين تلقّى سمَّ الخنجر» (ص ٢٢). وفي السنة ٣٥ هجرية: «دخل الناسُ على عثمان، هذا يضربه بالسيف، وهذا يخنقه. قتلوه ذبحاً وانتهبوا ما شاؤوا قالوا «إن كان حلالاً دمُهُ فالمال حلال» (ص ٢٩). وفي السنة ٤٠ هجرية قُتل علي: «قال معاوية: إنّ الله بحسن صنيعٍ منه، وبلطفٍ منه، أرسل من يغتال عليّاً». (ص ٥٨).

مهرجان للقتل. لا يخبرنا الراوي باستمراريته وحسب، بل وبتنوّع الأسباب والذرائع التي كانت تُعَدُّ مسوّغاً للقتل، ومنها:

١ ـ القتل بسبب التناحر على السلطة والاستحواذ عليها.

٢ ـ القتل لحماية البقاء على رأس السلطة، وضمان بقائها واستمرارها لذريّة الخلفاء.

٣ ـ قتل النّاس لمجرد تخلّفهم عن المشاركة بالبيعة للخليفة.

٤ ـ قتل من يتجرأ على الهمس برأي مغاير أو نقدٍ للسلطة. «ارفعوا رأسه فوق رمح، واتركوا فمه مغلقاً وعينيه مفتوحتين».

٥ ـ القتل لمن خرج عن طاعة الخليفة وولاة الأمور:

«زمنٌ يُعلِّمك الخضوع

لنملةٍ

ولقشّةٍ.

وثنى الراوي:

هو ذا الحاضر مرئيًا بنار الزمن:

كفنٌ مندرج في كفنٍ» (ص ٧٨).

تلك هي الحقيقة القديمة الجديدة. ولكي يختار الانسان الحياة بدلاً من الموت قتلاً، ليس أمامه إلا أن يتمثل القانون القديم الجديد التالي: «لا مخرج إلا الطاعة، أو نفنى» (ص ١٦).

٦ ـ شرعنة السلطة للقتل، بافتاء صادرٍ عنها، وبحكم يكون صادراً عن تهمة

ملفّقة إذا اقتضت مصالح السلطة ذلك. فقد قتل صحابة الرسول (ص) كما تنبأ [سيُقتل في هذه الحرّة أصحابي وخيار الأمة]، على يد الخلفاء وولاتهم بتهمة نكث الطاعة. ومنهم الصحابي عبد الله بن زيد بن عاصم:

وثنى الراوي ـ قالوا:

«أخذوا فأساً شقّوا رأسه/سطعت منه أنوار»

ـ كلا لا تقتله، هذا من أصحاب رسول الله،

ـ ذلك أحرى،

ناكث طاعة/حُزُّوا رأسه» (ص ١١٠).

٧ ـ قتل من قام بفعلٍ يخدم رغبة السلطة ومصالحها، اذا كان هذا الفعل يعود لغرض شخصي وليس لطاعةٍ خالصة للسلطة. فقد اعترف عمير بن ضابئ التميميّ بأنّه شارك بقتل عثمان ثأراً لوالده الذي زجّ به عثمان في السجن وهو مُسِنٌّ. فأمر الحجاج بضرب عنقه (ص ١٤٦).

٨ ـ تشريع القتل لكل ثائر:

وثنى الراوي:

أَفْتَوا:

«ذبح الثائر شرعٌ» (ص ١٢٢)

جلس عبد الملك بن مروان على صدر الأشدق الذي ثار عليه وذبحه عام ٦٩ هجرية.

ثم أوصى وليّ عهده الوليد وهو على فراش الموت: «ضعْ سيفك على عاتقك، فمن أبدى ذات نفسه، فاضرب عنقه، ومن سكت، مات بدائه» (ص ١٦٠).

تحت إضفاء الشرعية على إطفاء الثورة بقتل كل ثائر، يندرج ما خبُّر به التاريخ من قتل عشرات الألوف، بل مئات الألوف، ممن سوّلت لهم أنفسهم الثورة على السلطة والخروج على الولاء لها. ويركّز أدونيس في حيّز الرواية التاريخية على قتل الصحابة ومنهم علي بن أبي طالب وسلالته وصحبه، وعلى ثورة القرامطة التي يرى إليها ثورة ضدّ الظلم والفقر:

«صور في ذاكرتي لقرامطةٍ

كانوا يأتون ويفترشون الفقرْ

ويقولون: أقمنا عهداً

ألا يبقى أثرٌ للفقر». (ص ١٩)

وأيضاً على ثورة الخوارج. فعن صالح بن مسرّح الخارجي الذي اشتهر بزهده يحدّث الراوية: قال صالح: «لم يبق عدل ـ فشا الجور، وازدادت الولاة غلوّاً وعتوّاً، وبعداً عن الحقّ، هيّا، استعدوا» (ص ١٤٨). قُتل الخوارج، صلبوا، حُزّت رؤوسهم، وأبيدوا. ومن بينهم قطريّ بن الفجاءة، الشاعر الخارجيّ.

٩ ـ من أهوال السلطة وعتوّها وتماديها، ارسال عبد الملك بن مروان للحجاج على رأس جيش لقتال عبد الله بن الزبير وصحبه في مكة. وتتجاوز رواية الراوي لهذا الحدث، فداحة الذبح والصلب والتشهير بصحابة رسول الله في مكة، إلى الكشف عن تجاوز حدود الله في هدم الحجّاج للكعبة من جهة، وشرعنة السلطة في الشام لهذا الفعل من جهة أخرى:

قال الراوي: هدم الحجّاج الكعبةْ حبسَ الماءَ، الخبز، وكانوا يرتجزون وهم يرمون الكعبةْ [...]

هدمٌ «عمل مقبول» قالوا (ص ١٤٢).

١٠ ـ إنّ بحث السلطة ومؤسساتها المتنفذة عن كبش فداء، هو خصلةٌ مستحكمة بين البشر منذ الماضي السّحيق وحتى الآن:

وثنى الراويه:

«حُزّ رأس بكيْرٍ

صار مَنْ حَزّهُ

أميراً ـ

هكذا يؤخذ الملكُ

من نبعه» (ص ١٤٠)

فقد أرسل عبد الله بن خازم رأس بكير بن وشاح إلى عبد الله بن مروان، فأقرّه أميراً على خراسان. لكن القاتل نفسه قُتل لسبب لم يذكره الراوي:

«قتل القاتلُ

حملوه على بغلةٍ ـ

وضعوا في مذاكيرهِ الحجارة مشدودةً

بالحبال التي عدلوه بها ـ

هكذا ثارَ بالنّابل الحابلُ».

كذلك ترد الإشارة إلى قطع رأس يحيى بن زيد بن عليّ بن الحسين سنة ١٢٥ هـ:

«ها هي الجوزجان ساحة يتوهّج فيها جسم يحيى ـ مدلّى.

أرسلوا رأسه لدمشق، بقي الجسم حيث دُلّيَ، حتى

مجيء أبي مسلم.

أنزلوه وصلّوا عليه.

بعد أن دفنوه، قتلوا القاتلا،

خطبوا: سنغيّر هذا الزّمان،

ونستأصل الباطلا» (ص ٢٣٩).

في ما بين رواية هذه الأحداث المفجعة، يصرخ صوت الراوي وهو يقول بصوت أدونيس مستلهماً مقولة النفري «كلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة»:

«ما أدهاها ـ تلك الظلمات

ما أبلغه ـ ذاك الإعجاز

الكامن فيها

أَفْهمُ، اذ أرويها

عجز الكلمات» (ص ٢٨).

وقد ينهض صوت المتنبي بصوت الراوي:

«قتلى، أنقاض حروبٍ.

ما أكثر ما يأخذني اليأس ولكن

حين أوجّه وجهي

شطر الشّعر، وأنظر

أشفى ـ لا ألمح في

ظلمة يأسي إلا نوراً» (ص ٧٠)

وقد يقول الراوي بصوت متعدّد ينشطر إلى أصوات عديدة قد يكون من بينها صوت أدونيس والمتنبي وكل الشعراء الذين جاء ذكرهم في «كتاب» أو لم يجئ:

«باسم أولئك السائرين

إلى النّور،

في غيهب الكرة السائرةْ،

يفتح الشعر ما تُغلق

الدائرة» (ص ١٠١)

وقد يأتي صوت الراوي الآتي من تاريخ بعيد (سنة ٧٧ هجرية):

«ختم الحجاج

في أعناق بقايا من أصحاب

رسول اللّه، وفي أيديهم» (ص ١٤٤)

يأتي متبوعاً بالحيّز نفسه بصوت أدونيس يروي فيه عن الهنا والآن:

«ليس لي رغبة أن أمدّ يدي

لأصافح أخبار هذا الصباحِ

الذي يقرع الآن، بابي» (ص ١٤٤)

ولن يسعنا الانتقال إلى الجزء الثاني من هذه الفقرة دون أن نذكر بعض الأسباب التي تذرّعت بها السلطة لقتل الكتّاب والشعراء.

١ ـ فقد كان التغزّل بالنساء من دواعي قتل الشعراء. ومن هؤلاء سحيم عبد بني الحسحاس الذي قتل حرقاً، والعرجيّ الذي قال (أضاعوني وأيّ فتًى أضاعوا). ووضّاح اليمن، الذي دفن في صندوقٍ حيّاً لأنه كما قيل تغزّل بابنة الوليد بن عبد الملك.

٢ ـ شعراء آخرون قتلوا لشربهم الخمر. ومنهم عبد يغوث الحارثي، وأبو محجن الثقفي.

٣ ـ ومنهم من قتل أو قضى في السجن، مثل عبيد بن الأبرص الأسدي. فقد أُسر وسجن لإرغامه أن يكتب شعر مديح في النعمان بن المنذر. قطع عرقه الأكحل، ونزف حتى مات عندما رفض ذلك. أما يزيد بن مفرّغ الحميري فقد بقي سجيناً حتى مات. وكان يكتب شعره على جدران سجنه.

٤ ـ ومنهم من مات قتلاً، مثل أعشى همدان الذي قتله الحجّاج. وطرفة الذي قطعت يداه ورجلاه ودفن حيّاً وهو في السادسة والعشرين. ومنهم أيضاً الكاتب: ابن المقفع الذي قتله سفيان بن معاوية عامل المنصور على البصرة عام ١٤٥ هجرية.

قال الراوي:

«أحمى سفيانُ تنوراً
كي يطعم لحم الكاتبْ
للحجر اللاهبْ:
قطّعه إرباً إرباً
ورماهُ فيه» (ص ٢٨٢)

٥ ـ قتل العلماء والكتاب والمفكرين بتهمة الكفر:

« ـ لن تُفلت مني حتى تشهد أنك تكفرُ.
ـ كلا لم أكفر مذ آمنتُ،
ـ خذوه، حزّوا رأسهُ» (ص ١٥٦)

والإشارة إلى أصحاب عبد الرحمن بن الأشعث الذين قيل إن الحجاج قتل

منهم مئة وثلاثين ألفاً بينهم علماء كثيرون (راجع ص ١٥٦، ١٥٧). وقد ذكر «الكتاب» الكثيرين من الشعراء والكتّاب الذين ماتوا بأبشع أساليب القتل ومنهم أيضاً الشاعر حمّاد عجرد (ص ٢٩٤) والكاتب المشهور عبد الحميد الكاتب الذي أحمي طستٌ بالنار ليُتوّج به رأسه. وكرّروا ذلك مرّاتٍ حتى مات.

غير أن هامش الراوي، على ما يحفل به من قتل، وسفك دماء، واستباحة لحق الإنسان في القول والفعل وحتى في الحياة، لا يخلو من ومضات مضيئة تُعَدّ في سموّها من حيث نقاء الأداء الإنساني، من الأحداث التي يندر العثور عليها في التاريخ الإنساني كلّه. منها ما جاء بصوت الراوي:

قال عليّ عن قاتله، وهو يموت:

«أسيرٌ لا تؤذوه

ليكن مثواه كريماً

إن متُّ، يموت كموتي، لا عدوان عليه.

وإذا عشت نظرتُ:

أالقتل أم أعفو؟» (ص ٥٦)

ومنها جاء بصوت الحسن بن عليّ الذي تنازل عن الخلافة لمعاوية سنة ٤١ هجرية قائلاً لصحبه:

« ـ يا للعار

ـ خير من هذي النّار

أكره أن أقتلكم من أجل المُلْك،

وأكره أن أملك، حرباً» (ص ٦٢)

وتتلألأ في الصفحات: ١٩٤ ـ ١٩٧ عظمة الأداء الإنسانيّ للسلطة منذ تولي عمر بن عبد العزيز للخلافة. فإلى جانب تواضعه وزهده في مظاهر الترف وأمانته بالحرص البالغ على أموال المسلمين، وإرساء حكمه بالحق والعدل وأخذ الأمور بثبوت الأدلة واجتناب الظِّنّة، كان واسع الرؤية، توّاقاً للمعرفة، ينشد الكمال في القول والفعل معاً «نفسي توّاقة للأقاصي، لما لا وجود لأفضل منه» (ص ١٩٤). وفي

حوار مع خادمه الذي سقاه سمّاً:

ـ «ويحك، تسقيني سمّاً؟»

ـ «أعطوني مالاً، وعدوني أن أُعتقَ»

ـ اذهب، لكن ارسل ما أعطوك لبيت المالْ/واهرب،

لا تترك أحداً يعرف أنّى تذهبْ» (ص ١٩٧)

اضافة إلى هذه الشخصيات التي تضيء التاريخ العربيّ الإسلاميّ، يهمس الراوي بصوت أدونيس حاملاً دلالة أخرى للضوء في التاريخ العربي:

«هو ذا المتنبي ـ

وطنٌ آخرٌ يتحوّل يخرجِ من أرضه،

ومن نفسه

وكأنّي أرى حوله،

حيثما سار، نخلاً يتقوّس،

يصنع من جذعه

غار وحيٍ وشعرٍ (ص ٥١).

ومشيراً إلى الضوء الذي يبثّه الفعل الخلاق بعامة، والشّعر بخاصة، في كل زمان وكل مكان مهما بلغت بشاعة هذا المكان:

يتذكّر واحاتٍ

تتنفّس خاشعةً

لهجير هواها:

في خطوات الشاعر،

أنّى سار،

محابرُ ضوءٍ» (ص ٩٨)

إلا أنّ هذه الأحداث الإنسانيّة المفارقة، صفاءً ونقاءً وتسامياً انسانياً

وإبداعيّاً، تشكل من حيث قلّة حدوثها وواقع ندرتها شذوذاً عن القاعدة، وخروجاً عن مدار الموضوعة التي تتقدّم أهميتها كلّ ما عداها وهي حماية كيان السلطة واستتباب الأمر في مراكز قواها. الأمر الذي ينتج عنه اختزال الغايات الأصيلة والحيوية لإنتاجية الحضور الإنساني ومن ثمّ إضافته إلى التاريخ. واختزال الغايات في غاية وحيدة سيسوّغ بالضرورة كلّ وسيلةٍ تحقق المحافظة على بقاء هذه الغاية وضمان استمراريتها في آن واحد.

إذن، ما الهدف الذي يرمي اليه أدونيس من وراء القراءة الاستعادية للتاريخ بصوت الراوي؟

حسب ما تراه هذه القراءة، فإنّ القول السردي في «الكتاب» لا يدّل على صدور أدونيس عن شكٍّ في قدرتنا على القراءة، ولا عزوفنا عنها، ولا قصور في فهمنا لها، بل يدلّ على أنّ توجهات أدونيس في هذه القراءة الاستعاديّة ترمي في جوهرها إلى الكشف عن التضليل التاريخي الذي مارسته، وتمارسه، المؤسسات التعليميّة والتربويّة في العالم العربي برمته.

ذلك أنّ تلك المؤسسات مارست تصنيف الموروثين التاريخي والإبداعي تصنيفاً انتقائياً بحتاً، جرى بموجبه التعتيم الكامل على الموروث التاريخي في بعده السلبي الدموي، وعلى الموروث الإبداعي في بعده المتدهور إنسانيّاً عبر إخفاء الكوارث التي نزلت بالكتاب والشعراء والمبدعين، من نفيٍ وتشريد واهانة وتكفيرٍ وقتل وتعذيب.

وقد تحقّق ذلك إجرائياً بوسائل شتى من بينها:

أ ـ مصادرة بعض كتب التراث ومنع نزولها إلى الأسواق منعاً قاطعاً كمعظم ما قاله ابن الرومي في الهجاء، وأبو نواس في الخمريات، وغالبية ما نظمه العرب من أشعار الغزل، تمثيلاً لا حصراً.

ب ـ إهمال النصوص الصوفية إهمالاً شائناً أدّى إلى ضياع كثير منها.

ج ـ اعتماد هذه المؤسسات في مناهجها الدراسية في المراحل الثانوية والجامعية ـ إضافة إلى ما أصدرته المكتبة العربية منذ عصر النهضة ـ على الاجتزاء الانتقائي، وذلك باقتلاع النصوص ذات الأبعاد الإيجابية من السياق الكلّي للموروثين التاريخي والإبداعي لاعتمادها مادة صالحة للتدريس والتأليف، مع

السكوت، شبه الإنكاري، عن النصوص الخارجة على المفهوم الثقافي المحافظ، واغماض العيون عن العقاب الدّموي والمصير البائس الذي حلّ بالتساوي على النخبة والجمهور في التاريخ العربي. فليس بخافٍ على أحدنا، أن ما تعلمناه ويتعلّمه أولادنا حتى الآن، مقصور على الأبعاد المضيئة في تاريخ التراث بما حملته من القيم والمفاهيم التي تعتز بها الذات العربية مثل: الشجاعة، والفروسية، والكرم، والوفاء بالعهد، ونجدة المظلوم، واغاثة الملهوف... الخ. وفي ذلك استمرار لما جرى تلقينه للسلف، ولآبائنا وأجدادنا في المقاهي الشعبيّة عبر ما يحدّث به الراوي (الحكواتي).

هذا التضليل التاريخي بوسائله التلقينيّة الموجهة، هو الذي ساق الأمة العربية إلى حالة التعطيل الفكري وعادة النوم فوق الأمجاد الغابرة. لذا، نقول: ان توجهات أدونيس في اعتماده القراءة الاستعادية للسرد التاريخي في «الكتاب» كشفت عن اعتقاده بضرورة الكشف عن اللامحكي والمسكوت عنه، لا بقصد تهديم المقولة المتأصلة في الوعي العربي «ما كلّ ما يعلم يقال» بل بقصد اجتثاثها من الجذور، ومحوها، وإحلال مقولة جديدة محلّها هي: «وجوب معرفة الذات معرفة موضوعية»:

«لا يكفي، كي تتبعني

أن تهدم بيتك، فالأنقاض لكي

تستأصل أيضاً، ولكي تُمحى:

المحو بداية سيركَ نحوي» (ص ٣٦)

والمعرفة الموضوعية للذات لا تتأسَّس إلا بمعرفة الحقيقة التي انبنت عليها وبها الحضارة العربية في بعديها المتناقضين، لفهم طبيعتها المزدوجة سلباً وإيجاباً في آن واحد:

«أن تكون بصيراً

غير كافٍ لكي تبصرا» (ص ٢٦)

إنّ في ذلك تضميناً لصرختين، الأولى: صرخة تحذير من تشيّؤ الذات العربية خوفاً من خروجها من حالة التعطيل الفكري القائمة إلى حالة البطالة العقلية

المعمّمة. صرخة تدعو إلى المعرفة الموضوعية بالماضي والحاضر كأساس لانطلاقة الفكر نحو معرفة المستقبل واحترامه:

«في هذا الزمان الذي يتآكل ويحدودب، نقول: خير ما يربط بين

ماضي الولاية ومستقبلها مروراً بالحاضر

(أوه: يا للانسان الذي لا يرى أمامه،

كلما تقدّم إلا القديم!)» (ص ٨٠ ـ فاصلة استباق)

الثانية: صرخة تستفزّ الإرادة للتغلّب على الخوف الغامض، الرابض في القلوب والعقول، الخوف من المساس بالحقيقة، والمعرفة الكليّة لجميع أبعادها، بدءاً بالقدرة على قولها:

«ثمّة رعبٌ

يستعمر فينا

قلق الكلمات» (ص ٣١)

بل إنّ هذا الخوف المتأصّل فينا يتجاوز الخوف من أن نعرف، إلى الخوف مما لا نعرف:

«خوفٌ مما نعرف

مما نجهل

مما كنّا ـ مما سنكون» (٢٠٨)

بهذه الذاكرة المثقلة بهموم الذاكرة الجمعيّة، والمتقرّحة بعذابات الإنسان العربي ماضياً وحاضراً، والتي تشهق لوعةً وخوفاً من موته خارج التاريخ مسقبلاً، يخط أدونيس في «الكتاب» أروع تراجيديا للشعر العربي. وبما أن أدونيس هو «شاعر عصر الشدّة كما هو حال المتنبي والمعرّي ودانتي وهولدرلن وعزرا باوند، فإنه لا يخفي علينا أن شعره دعوة للهبوط إلى الجحيم» (حسونة المصباحي «الشرق الأوسط» العدد ٦٢٥٨ بتاريخ ١٦/١/١٩٩٦):

«لا أقصّ الشقاء، ولكن

أتقصى الزمان وميراثه الحميمْ

وأقول اهبطوا، لا قرار، إلى قاع

هذي الجحيم». (ص ٢٨٠)

إنّه يدعونا في هذه التراجيديا الشعريّة إلى الهبوط معه إلى قرارة الشّعر، كي نوغل في تحرير المعنى، والوصول إلى قرارة الذات، كي نحسن تحريرها من الداخل، وإلى قرارة الموت، كي نعرف كيف ننأى عنه.

وبتعبير آخر، رغم كل هذا السّرد الفاجعيّ والنبش في مقبرة تاريخ ميتٍ، يسائل أدونيس الرّاوي عن جدوى رواياته السرديّة الفاجعة، فيأتي الجواب للكشف عن مسوّغ ذلك كله:

«ماذا تفعل يا هذا الراوي

في هذا التاريخ الميت؟

ـ أشهدُ فيه ميلاداً آخرْ

لتواريخ أخرى» (ص ٣٧٧)

وتأتي إجابة أدونيس للرّاوية لتبني الحكمة التي تتغلْغَلُ في التلافيف الداخلية لـ «الكتاب» برمته. فحكمة الضوء في النصّ الأدونيسي برمته، هي علّة الوجود:

«هي ذي الشمس تهمسُ للراوية،

وتكرّر مزهوّة:

حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية». (ص ٣٧٨)

منذ بدايات أدونيس الأولى، ومروراً بمشروعه الشعري الذي امتدّ قرابة نصف قرن، وانتهاءً بديوانه الأخير «الكتاب» كان للذات الكاتبة في الشعر الأدونيسي في مأساتها التراجيدية مع الأرض والعصر والتاريخ تجلّيات كبرى لم تعرف غياباً ولا انقطاعاً.

فالعصر الذي يعيش فيه أدونيس، هو عصر الانهيارات الكبرى على الصعيد العربي وعصر التحوّلات الكبرى على الصعيد الكوني. وإذا تركنا الشطر الأول لكونه تحصيل حاصل لكل قارئ عربي، فإنّ التحولات الكبرى في الحضارة الكونيّة

المعاصرة، قذفت الإنسانية جمعاء إلى حالة من الهلع الفاجع. فإلى جانب ما خلّفه التحقق العلمي على حساب تدهور الأداء الإنساني من صدمة، خلّفت التحولات التقنيّة الكبرى ذعراً إنسانياً من المصير المجهول المحفوف باحتمال الفناء الكامل. ما بين فواجع العصر على الصعيدين العربي والكوني، وفواجع التاريخ في الماضي، يصوّر أدونيس حالة التمزق الإنساني بصدقٍ بليغ:

«تتخاصمُ صورة هذا المكان ومعناهُ فيَّ ـ
النهار وأشياؤه، الليل والحلمُ، هذا الفراش
الذي تتناحر أشباحُهُ في ثيابي، ذاك الجدار
الذي مال فوقي أو كاد، ـ أمسكتُ
بالوقت:
عصري رمادٌ والتواريخُ قَشٌّ» (ص ١٠٥)

يقول الدكتور كمال أبو ديب، في قراءته لـ «الكتاب» (جريدة «الحياة» العدد ١٢٠١٦ بتاريخ ١٩٩٦/١/١٧): «لا أعرف شاعراً أو مفكراً عربيّاً واحداً، تُعربد مآسي هذه الثقافة والتواريخ في عروقه مفوّرة بالعذابات والرؤى المرهقات والألم المبرّح بقدر ما تفعل في ذات أدونيس وحنايا وجوده كله. انّ ذا لشاعر قلّ من يضاهيه عشقاً واخلاصاً وبراحاً وتمزّقاً في علاقته بروح ثقافته وأمّته وتراثه الديني والثقافي والمعرفي واللغوي والإبداعيّ».

إنّ الذعر الذي يعصف بالإنسان المعاصر، يبلغ عصفه في الذات الكاتبة حدّه الأقصى:

«الحياة كما نتقلّب في جمرها،
انشقاقٌ،
جسدٌ لا يكفُّ عن الرّعب من
رأسِه». (ص ٢٨٨)

في عصرٍ لا يكف فيه الجسد عن الرعب مما تراه العين، وتسمعه الأذن وما يعبر في الرأس من أفكارٍ ورؤى تفرض عليها الحريات المُتاحة في الهنا والآن أن

تبقى حبيسةً في «قفصٍ لا حدود لجدرانه»، لا يقدر الشاعر أن يرقّق ألفاظه ويتودّد للشعراء والفصحاء. ذلك أن «الحقيقة بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جار من حوله/ولا زائرٌ» (ص ٢٨). فلا بدّ للشعر اذن أن يمارس النهوض بعبء الكتابة والكشف عن الحقيقة الغائبة المغيّبة، عبر احتراق الشاعر «بمطهر الشعر» ليبني من هذا الشعر وعبره منهجاً وطريقاً إلى تأسيس تاريخ جديد:

«هكذا يُعلن: شققتُ غضب التحوّل طريقاً وأعطيتها خطواتي [...]

قالت الطريق اتركوني أتقدّم في ريح تتحاورُ مع
غباري [...]

لا تخافوا ان استدرتُ أو تردّدتُ أو تهتُ [...]

اتركوني قالت الطريق

لا تجزعوا ان اختلفَ الشجرُ تنوّع العشبُ تكاثر الشّوكُ

اتركوني قالت الطريق، انا أيضاً أُنكر شيئاً أثبتني

أُثبتُ شيئاً أنكرني» (ص ٨٠) فاصلة استباق.

هكذا يبتكر الشعر للمكان الذي تحوّل صحراء من الرمال المتحركة، كلماتٍ تجعل الشّعر المكان الوحيد الصالح للإقامة في العالم. تلك الرؤية لمفهوم الشعر رافقت مشروعه الشعري برمته: ففي البدء كانت الكلمة، واللُّغة، هي رحم الحضارة الإنسانية والتاريخ والعالم. لذا فإنّ الشّعر هو رحم المعرفة، وموطن التثوير والتنوير:

«قال: لا وقت في الأرض، إلا

لكي نجعل الأرض شعراً» (ص ٢١٠)

الأمر الذي يجعل الشاعر بالضرورة، الإنسان العارف لذاته والعالم. والشاعر، بما هو صاحب الذات الأصليّة، الحقيقيّة، النافرة من التشيؤ، هو الأقدر على هزّ تيارات الوعي الجماعي، واستنهاض الفكر من حالة الركود، والمراوحة السلبيّة في المكان:

«تعبت هذه القافله

كيف تأتي وترتاح في كنف العصر، والعصرُ

يبحث عما يفيء إليه؟

وتماثيلهُ وتأويله لغةٌ آفلة» (ص ٢٠٩)

هكذا يقف شاعر «الكتاب» في نقطةٍ تتجاذبها الصّدمات: صدمة الذعر من تاريخ مضرّجٍ بدماء اللغة:

«من أين يجيء الضّوءُ، وكيف يجيء لهذي

الأرض المنقوعه

بدم التاريخ» (ص ١٥١)

وصدمة الذّعر من حاضرٍ، ليس أكثر من طبقاتٍ تكوّنت بالتراكم التراتبيّ لأحداث الماضي في تجلّياتها الأكثر قتلاً وتدميراً:

«في هذا المكان، حيث لا وقت لديك،

لكي تستيقن أنّ السحابة ليست رصاصاً وأنّ الوردةَ

ليست حربة

شكّ

يروّضُ الريحَ أيّامٌ

تمخُرُ كأنها أسماكٌ شبه ميتةٍ نحو شواطئ تُخطّطها الفقاعات والحمد

لكلّ التباس». (ص ٨٠) فاصلة استباق.

وصدمة الذعر والخوف من احتمال امتداد هذا الخيط التاريخي باتجاه المستقبل:

أتراه دمٌ سائلٌ

من جراح البشر،

ذلك الزمن المُنتظَر؟» (ص ٧٨)

هكذا يحمل رصد أدونيس للظواهر اليوميّة، والحالات الإنسانية المتردية والأحداث، اشارة إلى تواتر الحدث، من واقع كونه واحداً يتعدّد بتجلّيات ملموسةٍ ومستديمةٍ بدءاً بالماضي ومروراً بالحاضر وانتهاءً بتوقع حصوله في المستقبل:

«هوذا أمامك بابُ التاريخ

اخلعْ نعليْك»

يميناً يساراً   استقمْ

من شيء يشبه القبر تبدأ الحكاية [...]

يمكن القول أيضاً القبر وجهٌ.

عندما نقول عن شيء إنّه وجه   نقدر أن نقول عنه إنّه كائن

حيّ   ما دمتَ ترفض أن تنسى الوجه أو تهجره، وهو هنا القبر،

فالقبر بيتٌ لك [...] (ص ١٦٧) فاصلة استباق.

هكذا، يطالعنا الهمّ الأكبر في حياة أدونيس ووجوده في «الكتاب» كما طالعنا سابقاً في كتاب التحولات والهجرة، وهذا هو اسمي، واسماعيل، ومفرد بصيغة الجمع، وفي مشروعه الشعري برمته. فنراه حاملاً عبء الإنسان في عصره، عبء أرضه، أحلامها وهمومها، وقد تفطّر قلبه لرؤيتها تتدوّر فقاعةً من زبد، كل شيءٍ أصمّ وأعمى، كل شيءٍ عليها خواء. ونشيج الشاعر يصعد من أعماق الداخل:

«آه من أرضنا وواهاً عليها

أبدٌ من قيودٍ

سابحٌ في أبد» (ص ١٦٢)

ولكنّ الهمّ الذي يتـآكّل أدونيس من الداخل، لا يتـأتى من تعـهّده لأرضه وميراثه غاضباً ـ حانياً وحسب، ولا من شعوره بالذنب من جرّاء قصور وتوانٍ تجاه الأرض والميراث، فهو يعلم تماماً أنّه المقدام الأكثر جرأة وشجاعةً في اختراق المحظور لبناء المنهج ومدّ الطّرق والجسور؛ لكن ما يتكوّى به انسان الداخل في أعماقه يأتي من جرحٍ «نبويّ الدّاء» (ص ١٦٥)

انه جرح الأنبياء الذين يعرفون صحّة رسالتهم وعظيم جدواها، لكنهم يعلمون في الوقت ذاته، أنهم سيكونون معرّضين للتكذيب والتعذيب والتكفير والنفي والتشريد، في عصرهم، إذْ إنّهم لن يُصدّقوا إلا بعد موتهم. وبتعبير آخر، انّ ما يؤرق أدونيس ويعذّبه لا يصدر عن حيرته، وتردّده أو جهله لما يريد، بل يصدر عن علمه الأكيد بصعوبة ما يريد.

فهو يعلن ـ في «الكتاب» وفي ما سبقه من انتاج شعريّ ـ بلهجةٍ حاسمة لا تعرف الحيرة أو التردّد، عن اتخاذ الكتابة ـ كما يفهمها ـ منهجاً وطريقاً له في الحياة:

«الكتابة؟ هَيِّئْ لحبرك موجَ

الترحُّل، واهمسْ لشطآنِهِ

أن تظلّ بلا مرفإٍ» (ص ١٠٨)

وبلهجةٍ حاسمة أيضاً، يعلن عن رؤيته لمفهوم الإقامة في الوقت في الزمن المعاصر:

«[...] أشطر الوقت ـ أعطي إلى الشعر شطراً

وشطراً إلى حلمٍ لا يطاقْ». (ص ١١٠)

ففي هذا العصر، عصر الكآبة والتصدّع والظلام والتفسّخ؛ لم يبق من ضوءٍ سوى ضوء الشِّعر:

«لحياتي ـ رمزاً،

يعلو الشِّعر سراجاً

في ليل الأشياءْ» (ص ١٦٥)

هكذا يعيد تاريخ الشعراء نفسه عبر العصور. يعشقون الشِّعر، يعشقون الموت شعراً، يلوذون من الزمن الموضوعي الخانق بزمن الشعر الذي يتذوّقون به طعم الحرّيّة، ففي أحضان الشعر يصير الموت عشيقاً. ذلك دأب الشعراء عبر التاريخ.

لكنّ أدونيس، شأنهُ في ذلك شأن كل الشعراء والكتاب الكبار، يكتوي بنار الشعر والكتابة دون أيّ توقّع لأيّ تغيير أو انفراج في عصره. إنّ الانحياز إلى غضب اللُّغة، ليس هروباً ولا كبرياء. لكنّ الشعر النَّوعيّ الذي يطرحه أدونيس، والمتنبي، ومن في صفهما ونوعهما، لا يرفع رايةً تدعو الآخرين للمشي خلفها، ولا يطرح حلولاً وأجوبة تعطي أيّة ضمانة تكفل الحلول. ومثل هذا الشعر لا يترك أثراً في المكان إلا عبر ما يستقبل من الأزمنة:

«غضبي يتشرّد في غيهبٍ،

غضبي ـ لا هروبٌ، ولا كبرياءٌ

لا قبيلٌ ولا رايةٌ.

بشراراته

يسمُ الأمكنهْ

صاعداً، يتفجّر من كبد الأزمنه» (ص ١١٢)

إنّه شعرٌ مكتوب بلغة الأجِنّة التي لا زالت بحالة تكوّن. ومثل هذا الشعر لن يُستولد، ولن يرى النُّور، إلاّ في ما يستقبل من العصور:

«لم يحن بعد وقتي، وأغانيّ مكتوبة

بلغات العصور ـ الأجنّة» (ص ٢٠٨)

إنهم الشعراء «يتدثر ثوب الهجير، احتفاءً بنقطة ماء» (ص ١٠٤) يتلظّون بنار الشّعر احتفاءً بنقطة ماءٍ لن يُسْقَوْها في عصرهم. وفي كلّ ذلك اشارة إلى صعوبة النصّ الأدونيسيّ واستغلاق فهمه على الكثيرين، وهو الهمّ الآخر الذي يتآكل دواخل أدونيس، ويحمله على القول:

«أتحمّل أعباء أرضيَ ـ

أحلامها والهمومْ

غير أنّي لا أتقدّم ـ أمشي، كأنّيَ

في القيد أمشي.

أتراني عرّاف هذا الغبارِ،

ونحّات هذي الغيوم؟ (ص ١٦١)

في إطار البحث في النص الفني بما يحمله التعبير من معنى القيمة والمعايير الفنيّة، أثمة نصٌ صعب يستعصي على الفهم؟ أوَتُلقى تبعة عدم فهم النص على النصّ ذاته أم على قارئ النص؟ وهل يعني القول التالي لأدونيس أنّ صعوبة نصّه إشكاليّة معمّمة تشمل جميع قرائه:

«الوجوه التي من ترابٍ

والتي لونها ذهبْ

والوجوه التي يتصاعد منها اللهبْ

والوجوه التي عشقتني

والوجوه التي كرهتني

في مدى هذه الكرة الفاسدةْ،

كلها لغة واحدةْ

من لسان العرب» (ص ٢٣٦)

غنيّ عن القول أنّ ما يشير إليه أدونيس في هذه الفقرة، لا يمتّ إلى تساؤلنا السابق بصلة. فهو هنا، ينتقد الطريقة التي يُقرأ فيها شعره من قبل القراء والنقّاد، المريدين منهم والكارهين على حدّ سواء. وفي ذاك تبرئة للشِّعر من تهمة استعصاء الفهم، بإلقاء تبعة الصعوبة المفترضة على كيفية قراءة الشعر لا على الشِّعر ذاته. فاذا كان الشعر الحديث يمارس ابتكار ذاته بالتجديد والتجدُّد: لغةً، وبناءً، ودلالةً ومضموناً، وتقنيةً وأدوات، فلا بدّ من قراءته من خلال هذا المنظور وعبره وليس من خلال المنظور المتداول قراءة ونقداً، بربط الدّوال بمعانيها الثابتة ودلالتها الأحادية، التامّة التكوين. ففي سياق النص الأدونيسي، يمكن القول بأن قراءة الرموز ـ عناصر الكون الأربعة مثلاً ـ أو الصورة الشعرية، أو أيّ من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوي بالقيمة الفنيّة للنصّ الشعري من أوله إلى آخره. ذلك أن الربط الحصري للدوال بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسي من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغي ما تبثّه الرموز والصُّور الشعرية والكلمات من تعدُّد دلاليّ، واشاراتٍ معرفية، وايحاءاتٍ فلسفية. ولن يكون ناتج قراءة نص أدونيس بهذا المنظور إلا إعادة لتكوين ما سبق تكوينه قبلاً، إذْ يجري بذلك تقزيم العمل الشعري وتحويله مجرّدَ امتدادٍ سطحيٍّ لجمالياتٍ انطباعية تستعمل اللُّغة موضوعاً للحسّ والمتعة، ذلك ما يشير اليه أدونيس في قوله:

ـ «غالباً

يوهمُ العمقُ: يبدو فراغاً وسطحاً.

ـ ما الذي قُلْتَه؟ أعدِ المسألة.

- سوف تبقى طويلاً طويلاً

لكي تَتَلمّس باباً لشعري،

ولكي تدخُلَهْ» (ص ٢٠٧)

فالحصول على مفتاح الدخول إلى النصّ الأدونيسيّ مشروط قبل كل شيء، بعدم قراءته (بلغةٍ واحدة من لسان العرب). أضف أنَّ هذه القراءة تستدعي قارئاً نوعياً يمتلك معرفةً متمكنة بأمور أساسية شتّى من أهمها:

١) معرفة بنائية النًص الأدونيسي المتعدد المستويات. حيث لا تستقيم القراءة إلا بالوقوف على حركة العلاقات الداخلية التي تشكل أهم خصيصة في اللغة الشعرية لأدونيس.

يتفرّع عن ذلك، قراءة الصورة الشعرية في مستواها العمقي، للوقوف على ما يتدفق منها من حركة للصيرورة، وجريان للحياة الداخلية المتدفقة، حيث تتراءى الصورة الشعرية، كشجرة يتخللها الهواء والضوء والظلال بحركة دائبة لا يُقبض عليها ولا تعرف الثبات. (سنعود لتفصيل ذلك في فصلٍ مقبلٍ).

٢) المعرفة الشمولية للتراث العربي بكامله، شعراً ونثراً ونقداً، بما في ذلك معرفة الأديان السماوية وبصورة خاصة، النص القراني والأحاديث النبوية وكتب الفقه والتفسير والتأويل.

٣) معرفة التاريخ العربي وتاريخ العالم: قديماً وحديثاً، بما في ذلك، الفلسفة القديمة التي أنبنت عليها الحضارات الإنسانية القديمة، والفلسفة الحديثة في عصر التنوير والعصر الحديث.

٤) معرفة الرموز في أصلها التاريخي والأسطوري، ورموز الطبيعة في ادائها الكوني، والرموز الشخصية في ما تبثّه من إشارات معرفية وفلسفية، لمتابعة ما يطرأ عليها جميعاً من تحوّلات في محرق الشِّعر.

٥) المعرفة المتمكنة بأصول اللغة العربيّة وقواعدها نحواً وصرفاً وبلاغةً. اذ تستدعي القراءة أحياناً إعرابَ الجملة لتحليل ما بها من قصرٍ وحصرٍ واسناد للضمائر... الخ لفكّ ما يتخللها من لبس أو غموض(5).

انطلاقاً من ذلك يمكننا القول بأن أدونيس ينفي عن شعره تهمة الصعوبة

واستعصاء الفهم ليثبتها ـ بوجه آخر ـ في الوقت ذاته. واذا كان لا بدّ من التسليم ـ من وجهة نظرٍ نقدية ـ بأن عدم فهم النص، أيّ نصّ، لا يعود إلى النص ذاته بل إلى قارئ النص، فان ذلك ينتهي بنا إلى القول التالي: اذا كان منشأ الصعوبة في فهم النص الأدونيسي يعود إلى الكيفية التي يقرأ بها، فإنّ فهم هذا النص يستدعي بالضرورة، قارئاً نوعيّاً يتمتع بمقدرةٍ قرائية عالية على صعيدين: الأول، المقدرة على التصوُّر والرغبة في متابعة الخيال والتخييل للقبض على ما يستولده النص في لحظات أحلام اليقظة. والثاني، العلم المتمكن بالمعرفة اللغوية والتاريخية والفلسفية بما هي الاطلاع الشمولي على العلوم الإنسانية. واذا أضفنا إلى ذلك، ان لغة أدونيس الشعرية تعتمد على الرمز والمجاز، وتؤسس بناءها على السؤال لا الجواب، أمكننا القول بأن المسلك الذي اختطه أدونيس لمشروعه الشعري/الفكري، سينأى بهذا المشروع عما يروق للذائقة الشعرية والعادات العقلية الملازمة للغالبية العظمى من الناس نخبةً وجماهير. وبتعبير آخر، تنحصر توجُّهات النص الأدونيسي بالقارئ المتميز بجرأة التحدي، وعشق المعرفة، والمخاطرة بقبول السفر مع الشاعر نحو الأساس/القاع، عبر اقتحام المجاهيل والمناطق الخطرة، والخوض في لجج الفكر وهوّة التفكُّر السحيق التي تبدو هوّة تشبه قاعاً لا قاعدة له. إنّ أدونيس يعرف ذلك جيداً. وقد عرّف مفهوم القراءة الابداعية، مراراً، عبر كتاباته عن القارئ المبدع الذي يجب: «ان يكون شاعراً آخر: ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر، نصّاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. فاذا كانت كتابة القصيدة قراءة للعالم، فإنّ قراءة هذه القصيدة كتابة لهذا العالم»(6).

من الأمور التي ينبغي إضافتها إلى ما سبق ذكره، اختيار أدونيس التواصل مع الآخر بالكشف الكلّيّ عن حقيقة المأساة وحجمها، . لا بالتواطؤ مع النص أو عليه بهدهدة المشاعر المحبطة والتخدير الآني، أكان ذلك بالشحن الخطابي كامتداد للسياسة والايديولوجيا، أو بالاستيهام اليوتوبي بالعثور على الأجوبة الإثباتيّة واستشراف الحلول:

«ليس من شهواتي

أن أفيء إلى عبرةٍ

أو إلى حَسْرةٍ وأرقّق شعري بها،

وأُبَكِّي وأَبْكي.

شهواتي

أن أظلّ الغريب العصيّ

وأن أُعْتِقَ الكلماتِ من الكلماتِ» (ص ٣١٩)

لكنّ الكشف عن الحقيقة في أبعادها الأكثر هولاً وقسوةً، إلى جانب استبعاد الحلول والأجوبة المطمئنة، واستبدالها بإثارة القلق والشك والسؤال، كل ذلك لن يطمئن الجماهير التي ركنت إلى قبول الموروثات دون مساءلة أو اعادة نظر، وركنت إلى تفسير العالم والتاريخ وعلاج المبادئ والمسلمات بالطفو على سطحها. ذلك انها اعتادت تفسير المسلمات بلغةٍ مريضة بجمود المعنى، وتحجر المفاهيم، مما أدى إلى تشرنق اللغة داخل دلالة أحادية، مسطحة، منبسطة، لا نتوء فيها ولا انعطاف. واذ يقرّر أدونيس الخروج عن هذا المدار، يعلم جيداً أنه يبحث بالشعر عن المستحيل:

«هل أؤخر رِجْلاً وأقدم أخرى مثل غيريَ؟

كلا، سأمضي أمهّد درباً ـ

أتنفّس، أشتفُّ، ألبس هذا الرحيلْ

بين شعريَ والمستحيل» (ص ١٤٦)

هكذا يظلّ الشاعر «الغريب العصيّ» الخارج عن المسارات التي تُؤثر الوقوف في الأماكن المحايدة كي لا تضيف إلى مأساتها، أعباءً ومخاوفَ جديدة.

ولكن، ماذا عن مهمته الأخرى «أن أعتق الكلمات من الكلمات»؟

ماذا يقول أدونيس في «الكتاب» عن عزمه على تحرير المعنى؟ وهل تضيف هذه الخصيصة الهامة في شعره، همّاً جديداً إلى همومه السابقة لأنها توسع الهوّة بين نصّه وقرائه في الغالب الأعم؟ وهل ثمّة قول بنبرة رثائية في هذا الخصوص؟

من الأمور التي آثر أدونيس النهوض بعبئها، إحداث تغيير جذري تتحرر فيه البنية التعبيرية للُغة العربية من الذبول والانحسار، بسبب ركودها الطويل فوق سطوح المعنى. حمل أدونيس همّ العمل على غسل الأبجدية من الظلمة التي ترسّبت فيها طويلاً، منذ بداياته الأولى على صعيد الكتابة والتأليف ومجلة «شعر» من جهة،

وعلى صعيد تجربته الشعرية من جهة أخرى. فالشعر بصورة خاصة، لا يقدر أن يحقق قيمته الفنية اذا استمرت الدوال بالارتباط بالمدلولات الشائعة المعروفة لدى الجمهور لارتباطها بالأصول الثابتة السابقة التكوين. فالشعر ليس ممارسة تمثيلية للأفكار، بل ممارسة حيّة للُّغة. «ولا تنوجد القصيدة حقاً، إلا بأن تعيد للكلمة حيويتها الأصيلة. ولا تعاد هذه الحيوية إلا بالخروج من «الموت» الذي تعيش فيه لغة الجمهور»(7).

«الكلام الذي يغسل الأرض يذوي (ص ٢٠٢)، ولإحياء هذا الكلام يزحزح أدونيس البنائية التعبيرية التقليدية للغة، يفككها، ويدفع بها بعيداً عن أصولها وثوابت مدلولاتها، دفعاً بلغ المدى الأقصى نضجاً وغرابة، منذ «أغاني مهيار الدمشقي»، حيث جعل مهيار العالم موضوعاً ليصبح هو الذات المدركة التي تتعقّل العالم وتدرك العلاقة بين الوجود والموجود، وتخاطر بنبش المفاهيم التي يستكين اليها البشر بقلقٍ فكري وفضولٍ معرفي، تحدوه الحرية وقوة الإرادة على وجه يسمح له بوضع العالم مقابل الذات وجعله موضوعاً.

من خلال الارتحال الدائم في الكون، ومساءلة العلاقة بين المقولات المكوّنة للتاريخ والوجود، يتمّ شحن اللغة الأدونيسية بالدلالات الحيوية الجديدة، ويداخل الحزن قلب الشاعر اذ يرى الناسَ يعودون دأبهم بقراءة النص من السطوح وإغفال ما يبثه القول الشعري من دلالات حيوية بالغة العمق:

«إن تقلْ: ذلك الماء موتٌ

أو تقلْ: حجرٌ هذه الريح ـ لا أحدٌ سيميّزُ،

يفصل بين الحدود، طريقي

في الكلام القريب،

وقصديَ في أبعد الكلمات.

يقرأون ولا يفهمونْ

أنهم أحرفٌ، وأنا غابةٌ من لغات». (ص ١٢٢)

كيف يحقق الشاعر التواصل والإبلاغ، والناس لا يميِّزون الفروق، ولا يحاولون العثور على ما يبثُّهُ شعره من دلالات؟ فالشعراء لا يتواصلون إلا حبّاً أو

وحياً، و «طريق الشعر تيه وأول الشِّعر منفى» (ص ١٢٩). وقد آثر الشاعر الاختيار الطَّوعي لمنفى الشُّعراء، بالارتحال الدائم في الوجود، بحثاً عن المتفتح الظاهر، والمنحجب المتخفّي، والعلّة الكامنة وراء مكوّنات الوجود:

«آيتي أنّني منهم ـ بشر مثلهم

ولكنّني

أستضيءُ بما يتخطّى الضياءْ

آيتي أنهم

يقرأون الحروف، وأقرأ ما في الخفاءْ» (ص ٢٥١)

العلاقة هنا بين الشاعر وقومه، علاقة انتماء لا تماثل. علاقة انتماء الأشجار إلى الحقل لا علاقة انتماء الأغصان إلى الشجرة. لذا، فإن الشاعر لا يأبه لهذه الفروق، يتابع ارتحاله الروحيّ في الكون، وارتحاله الفكريّ نحو المعرفة، وارتحاله الإبداعي نحو الشِّعر. وهو في ذلك كله، يقذف نفسه في لجّة الفكر، وهوّة التفكّر، ليخوض داخل دوّامة حركةٍ تتعالى على قوّته، يصارعها بذات تحتفظ بشجاعتها، وتتسلّح بوعيها، ولا تفرّط بقوّة إرادتها. حتّى إذا ما اغتنت هذه الذات بادراكها لحركة السّلب المستقرة في الوجود، تجوهرت عبر الفعل الإبداعي، لتطرح نفسها مثلاً لاستيلاد الحركة من السكون والايجاب من السلب، بل لتطرح نفسها مثلاً كذاتٍ تحوّلت جوهراً للعمل ومنطلقاً للفعل. لكن كلّ هذا العمق بالتجربة الإنسانية، وكل هذا الضوء المتكشف بالتجربة المعرفية، وكلّ هذا التّفاني بالتجربة الإبداعية، لا يجد من يعبأ بفهمه أو يبذل جهداً لاستيلاد الدلالة الضمنيّة التي يبثُّها النصّ بثّاً خفيّاً منحجباً:

«علّمته المحيطاتُ إيقاعَ أمواجها ـ

علّمته الصحارى رسوم الرّمال وأشكالها،

لم يحسّوا الفروقات في نبضه ـ وقالوا:

تتكرّر ألفاظه

مثلما تتكرّر أيامه، ـ

ضحكت وردةٌ

تتقلّب في العطر أوراقها». (ص ٣٠٤)

هل يمكننا القول إن أدونيس يتحدّث هنا بنبرة رثائيّة لذاته، أو لشعره، أو لرثاء الآخر الذي يعجز عن فهمه؟

ان الشاعر الذي يعْلَم معنى السّلب والايجاب ويدرك مبدأ الحركة والسكون في الكون، عبر خوض اللّجة والنجاة من دوّامتها لا يمكن أن يقول بنبرة رثائية على كلّ حال.

إنّ أدونيس يقول هنا بنبرة السخرية. تلك النبرة الساخرة التي تمدّه بمؤونة من القوة التي تدفعه للتعالي على غصته، والمفارقة للظروف العرضيّة والرؤى الرديئة القاصرة في واقعه المعيش هنا والآن. ولكن، هل يكرر أدونيس ذاته في شعره حقّاً؟

في معرض قراءته لكتاب مالارميه «الكتاب» يقول بلانشو: «نحن نكتب دائماً وبالضرورة الشيء نفسه مراراً، غير أننا نكتب لتطوّر ما، يظلّ نفسه ثراءً لا نهائياً في تكراره»(8). ويعلق بول دي مان على قول بلانشو السابق بقوله: «هنا يقترب بلانشو كثيراً من اتجاه فلسفيّ يحاول أن يعيد التفكير في فكرة النموّ والتطوّر، لا باصطلاحاتٍ عضويّةٍ، بل باصطلاحاتٍ تأويليةٍ - هرمينوطيقيّة - بتأمل زمانيّة فعل الفهم» (9).

أمّا هيدجر، فيقول في كتابه «مبدأ العلّة» عن الموضوع ذاته ما يلي: «إنّ عبارة «تاريخ الوجود»، لا تعبّر عن شيء اعتباطي، بل عن فكرٍ أشد تصميماً نحو شيء مضى التفكّر بشأنه. أي أنّ تاريخ الوجود الذي بالكاد ندركه لا يظهر ولأول مرة كما هو عليه، الا عندما نعيد التكفّر به» (10).

انطلاقاً من وعي أدونيس لهذه الحقيقة وعياً تامّاً، فإنّه يكتفي باستبدال النبرة الرثائية الانكفائية بالنبرة السّاخرة اللامبالية بمأزق تدنّي الروح الثقافيّة، وإعراض الناس عن القراءة والمعرفة في عصره. فالسخرية هنا، تتحوّل قوةً ايجابية يتسلّح بها الشاعر لا ليحرّر نفسه من الهموم التي تكشفها حقيقة هذا المأزق وحسب، بل إنها تمنحه مؤونة الكشف عن حقيقة المأزق، وتشتيته بالتعالي عليه ومفارقته في الوقت نفسه، إذ يتحول المأزق موضوعاً عرضيّاً/زمنيّاً، وتحتفظ الذات الكاتبة بنفسها كذاتٍ تعرف موقعها الخاص والمتمين، وتملك ادراكاً واعياً يمكّنها

من تفسير المسافة التي تفصل بين تجربتها الوجودية/الإبداعية كتجربة حقيقية، وبين الأسباب الكامنة وراء عدم فهم الآخرين لها في الوقت الحاضر.

هكذا يتعالى النص عبر السخرية، على ذكر أيّة إدانة مباشرة لذوي العقول العازفة عن العمل والمعرفة، إذ يكتفي الشاعر بتجسيد هذه السخرية، تجسيداً فنّياً مذهلاً في كثافته، واضاءته، وجماليته، وسحر وقعه على النفس، بالاكتفاء بمجرد الإشارة إلى ضحكة وردة:

«ضحكت وردةٌ

تتقلّب في العطر أوراقها»

لقد دمج أدونيس هنا، ضحكة الشاعر بضحكة الوردة، دمجاً صوفيّاً خالصاً، محقّقاً تفوّقاً إبداعيّاً استثنائيّاً، يُجسّد التميّز الفني الملحوظ للطابع الصوفيّ في لغته الشعريّة. فقد استطاع أن يجسّد بخمس كلمات فقط: دقّة الفكر، وعمق الرؤية والرؤيا، وقوة العبارة، ومفارقة الذات الكاتبة للعرضيّ والزمنيّ، إضافة إلى الطرح الخفيّ الصامت لحكمة تتجاوز مبدأ العلّة، بوضوح محتجبٍ وإلماعٍ بليغ. تلك هي المعايير الفنيّة التي تستدعيها اصالة الطابع الصوفي في الشّعر.

في كتابه «مبدأ العلّة [the Principle of Reason] يقتبس مارتن هيدجر بعض الأبيات من ديوان صوفيّ للشاعر انجيلوس سيليسيوس Angelus Selesius بعنوان «الكاروبيم الجوّال. يقول فيها الشاعر ما يلي:

الوردة بدون لماذا: تتفتّح لأنها تتفتّح

لا تهتمُّ بنفسها، ولا تسأل أن يراها أحد»(11)

بالعودة إلى مبدأ العلّة (لا يوجد شيء بدون علّة). لكن الوردة هنا، تتفتح بدون «لماذا» أي بدون علّة. وهي في الوقت ذاته تتفتّح بدون «لأنّ» التي تجيب وتحدّد السبب/العلّة. فهي تتفتح لأنّها تتفتّح.

من الواضح، أنّ الوردة هنا تظهر كمثلٍ أو رمزٍ لكلّ ما يتفتّح، كلّ النبات وكلّ ما يتكوّن وينمو. ووفقاً لكلمات الشاعر هنا فإنّ مبدأ العلّة ليس له حضور في هذا الميدان»(12) إلاّ بصورة ضمنية، غير محكيّة، تعود إلى رجوع العقل إلى سلسلة العلل والشروط التي تحكم حركة نموّ النباتات. لكن الوردة لا تكتفي بممارسة هذا

التفتح الكوني المجاني دون علّة أو سبب وحسب، بل هي أيضاً «ليست بحاجة لأخذ أيّ اعتبار لكونها وردة. إنّها ليست بحاجة لطرح اهتمام مخصوص بذاتها. فكونها وردة لا يستدعي منها ان تعير انتباهاً مخصوصاً لذاتها ولكلّ ما يؤسس وجودها ذاته كوردة»(13).

لكن وضع الإنسان بالمقابل، هو وضع معاكس لهذه الحقيقة إذ إنّه «لكي يبقى ضمن الإمكانيّات الجوهرية لوجوده، لا بدّ له من الاهتمام بتعيين الشروط/العلّة الضرورية لوجوده وكيفية وجودها»(14). فالإنسان يتابع بشغف نتائج عمله في حدود عالمه. فهو يهتم بحضوره النوعيّ أمام الذات وأمام الآخر والعالم، بقدر ما يهتمّ بنتائج أفعالها وأثرها في العالم والآخر. فهو اذاً يغاير الوردة التي لا تبالي بنفسها، تتفتّح، وتبذل عطرها مجاناً للفضاء والهواء دون أن تطلب أن يراها أحد.

ما يهمنا من ذكر ما سبق هو الوصول إلى النتيجة التي يستخلصها هيدجر من ذلك كله. فهو يقول: إنّ الاعتقاد بأنّ حكمة انجيلوس سيليسيوس تهدف إلى تعيين الفرق بين الإنسان والوردة من قبيل الاختلاف في مستلزماتهما الوجودية، هو اعتقاد متسرع يعتمد القفز إلى النتائج. وهو يرى أن جوهر الحكمة الضمنية التي لا يحكيها شعر سيليسيوس، تشير بصورة خفيّة إلى أنّ «الإنسان، في جوهر وجوده الباطن والمنحجب، ليس في حقيقته الأولى إلاّ مشابهاً للوردة، وان كان له في وجوده طريقته الخاصة المغايرة»(15).

عوداً إلى ما بدأنا به، نجد أنّ وردة انجيلوس تتفتّح تفتّحاً فطريّاً معلنةً عن تلبيتها نداءَ الوجود لها كي تتفتّح. أما وردة أدونيس فقد أغفلت الإعلان عن فعل التفتح بتقليب أوراقها في العطر، لأنّ انبعاث العطر هو نتيجة حتميّة لفعل التفتح الذي تمّ تحقّقه من قبل. لذا، فإنّ قول أدونيس «ضحكت وردةٌ/تتقلب في العطر أوراقها»، يؤكد في جوهره لا علاقة التشابه بين الشاعر والوردة، بل وجود علاقة تماثل وتطابق كامل بينهما. فالشاعر والوردة، كلاهما، يلبيان نداء الوجود بالتفتّح الفطريّ، ويبذلان العطاء بذلاً تلقائيّاً مجّانيّاً. الوردة تتفتّح لأنّها تتفتّح والشاعر يبدع لأنه يبدع. الوردة تمنح عطرها لتعطّر فضاء الكون، والشاعر يمنح كآبة العصر عطراً «عطراً لكآبة هذا العصر/يخرج من أكمام الشعر» (ص ١٠١). الوردة لا تهتم بنفسها ولا تطلب أن يرى تفتحها أحد، والشاعر يبدع ولا يأبه أَفَهِمُوا قوله أم لم يفهموا. فالشعراء اذن، يمارسون الحياة بكيفية مطابقة لممارسة الطبيعة لها، يعملون

بغيبوبة خارج العلاقة بين العلّة والمعلول «العقول النبيّةُ، مثل الطبيعة/تحيا وتعمل في شبه غيبوبةٍ» (ص ١٤٧). ان تبرعم الورد في الطبيعة، وتبرعم القصيدة في الشعر، كلاهما، فعلٌ مهيّأ للتفتّح في المستقبل «إنني مثل ورد لا يبرعم إلا/في اتجاه غدٍ يقبل» (ص ٢٤٨). فعل للتفتُّح يتأسّس بذاته وله علّته مع ذاته وفي ذاته، فهو بالضرورة فعل يتّسم بالكمال الداخلي، والجمال الشامخ الذي ينتمي إلى الدوام الكوني.

«ضحكت وردةٌ/تتقلّب في العطر أوراقها»...

هكذا يحكي الشعر الرفيع دون أن يحكي، يقول لنا الحكاية بلغة نوعيّة هي لغة الصمت، اللاّكلام:

«اتركوه لتَهْيامِهِ،

يقرأ الغيبَ في وردةٍ

ويقول الكلامَ الذي ليس من

كلماتٍ» (ص ١٠٠)

حيث تلوح «الحكمة» في الصورة الشعرية، كضوءٍ حاضرٍ غائب، يتوارى في منطقة غسقيّة تشوبها الظلال. وهج داخليّ تتبطّنه اللُّغة كنواة مشعّة داخل جسد القصيدة، يسطع في جوف الكلمات ويتخلّلها بشفّافيّة تتوشّح الغموض بسحرٍ أخّاذ. نقرأ، فنحسّ حضور هذا الضوء، ونعجز عن الإحاطة به والقبض عليه، لأنه يبقى غائباً/حاضراً في آن. ونكره أن نعود خائبين بقراءتنا، فنتابع القراءة، نقلّب «الكتاب» نبحث عما تقوله الوردة في صفحاته لنستشفّ رسالة أدونيس المَصُوغة بلغة الباطن:

«ثقة العطر بالورد: هذي

ثقتي بحياتي» (ص ٢٨٣)

ونتابع القراءة، نحاول أن نسمع ما يقوله عقل اللغة، ونلتقط فكرها، في وعيها ولا وعيها:

«وردةٌ علّمت عُريَها

أن يكون مقاماً لها،

علّمت عطرها

أن يكون طريقاً» (ص ٩٨)

ونقول: انه عيد أدونيس، «عيد المرارات والأقاصي، وعيد التّعب»، حيث يسافر الشعر إلى الفكر، ويسافر الفكر إلى الشعر. وأسفار الفكر لها مخاطرها، وأسفار الشعر لها عذاباتها المسكرة. وحدهم الشعراء ـ يقول أدونيس ـ يتحملون هذه المخاطر وتلك العذابات، وهم القادرون على كشف الحجاب عما يزهر ويتفتّح بذاته وخارج ذاته في الوجود، وهم القادرون على الفرح عندما تنفذ بهم الرؤيا إلى ما وراء المرئيّات حيث يكشف لهم الغيب عن جمال التناغم في وحدة الوجود.

وإذ تتجلّى الوردة لنا، وقد تحولّت رمزاً ديناميكيًا مولّداً لحركة خالقة، لا ضمن سياقها المحدود في المقطع الشعري أو الصورة وحسب، بل عبر السياق الكليّ للنصّ، يمكننا أن نقول إن فعل المزاوجة بين الروّيا أو الطابع الصوفي والتجربة الوجودية على وجه فنّيٍّ أصيل، يؤدي إلى جوهرة الغامض من جهة، ويعطي بعداً ابداعيّاً متعالياً لحكاية الغصّة الإنسانيّة أمام العالم والوجود، من جهة ثانية.

بناء على ما سبق قوله حول تحرير المعنى، ماذا نفهم من السؤال التالي الذي يطرحه أدونيس حول تحرير المعنى:

«شعرُ، ـ

هل يحتاج الشِّعر إلى قيدٍ

كي يوغِلَ في تحرير المعنى؟» (ص ٧٠)

يبدو أنه جرى تضمين الاستفهام هنا، معنى التقرير والإيجاب. ثمّة إشارة إلى إجابة ضمنيّة: نعم يحتاج الشِّعر إلى قيود لكي يوغل في تحرير المعنى. ومن أهمّ هذه القيود: لغة المجاز التي توشّح النُّص بغلالات الغموض. ذلك أنّ الشِّعر، بقدر ما يقترب من الوضوح والدلالات المعلنة، يبتعد عن أن يكون شعراً:

«عندما تتوهَّجُ فينا الحقيقةُ،

لا نتكلَّمُ إلا مجازاً». (ص ١٦٥)

ذلك قول ينطوي على معنىً كبير، ويوحي بتساؤل كبير أيضاً: لماذا يحتاج الشعر إلى قيود كي يحرّر المعنى؟ ولماذا لا نتكلّم إلا مجازاً عندما تتوهّجُ الحقيقةُ فينا؟

للإجابة عن ذلك، تسوقنا قراءة السّياق الكلّي لـ «الكتاب» إلى ترجيح الأسباب التالية في رؤية أدونيس للغة المجاز:

١ ـ غنيّ عن القول أنّ فعل القراءة يقوم على علاقة تبادليّة بين قارئ النّص ومنشئه، كطرفين شريكين في عمليّة واحدة، يسعيان من خلالها إلى أن يكوّنا مع النّص علاقةً أكثر قرباً وفهماً وحميميّة. على هذا الصعيد بالذات تكون علاقة كلّ من المنشئ والقارئ مع النّص، علاقةً مقبولة ومقنعةً من الطرفين كليهما. «ولكن علينا أن لا ننسى أبداً أنّه، ليس فهم النّصّ فقط، بل أيضاً عدم فهمه، هو شرط ضروريّ ومفيد في تلك العلاقة. فالنص المفهوم إطلاقاً (مكشوف الدلالة) هو في الوقت ذاته نصّ عديم الفائدة إطلاقاً»(16). كما أنّ القارئ الذي يفهم النّصّ فهماً كليّاً ومطلقاً، قد يكون قارئاً مقنعاً ولكن ليس ضرورياً، لأنه سيكون نسخةً مكرّرة عن «أنا» النّصّ(17). الأمر الذي يجعل الحوار بين «أنا» القارئ، و«أنا» النّص، حواراً مفرّغاً من أيّة إضافة معرفيّة. بل إنّ الإضافة في مثل هذا الحال، هي أشبه ما تكون ـ حسب تعبير يوري لوتمان ـ بعدم الحصول على أيّة زيادة نقديّة، عندما ينقل أحدنا محفظة نقوده من جيبٍ إلى آخر(18). فالحوار من موقع الاختلاف بين طرفين، لا يحافظ على فرديّتهما وحسب، بل يكثّف هذه الفرديّة ويجعلها أكثر خصوصيّة وتميّزاً.

٢ ـ حول الحوار الذي يؤسّسه التعبير بالمجاز يقول أدونيس:

«الخيامُ الخيامْ
غابةٌ تتقلّب أغصانها في رياح الكلامْ
وأنا أتقلّب في ذات نفسي، أردّد:
كلاّ: لا أحبّ الضّياءْ
لا لشيءٍ سوى أنّه كاشفٌ.
هكذا، كي أُطيل الطّريق، السؤالَ واستنفدَ الأقاصي
كم أردّد في ذات نفسي
أحبّ الخفاء». (ص ٦٦).

هكذا نجد أن المجاز، إلى جانب كونه سمة فنّيّة عليا في نصوص الأدب الإنسانيّ في العالم، وتأسيسه للبعد الأعمق للبصيرة الشعريّة، يأتي لنجدة الشاعر ومساعدته في بلوغ القصد والهدف: غموض يثير السؤال، يطيل السؤال، ويطيل طريق البحث عن حقيقة الوجود حتى تستنفد الأقاصي.

٣ - حول فهم النّقاد للبعد المجازيّ في الأعمال الأصيلة لكبار الكُتّاب والشعراء، يشير بول دي مان إلى الناقد الألمانيّ: فالتر بنيامين، الذي كان الأكثر إدراكاً للبعد المجازي في شعر بودلير، والذي عرّف الاستعارة أو المجاز: «بأنه فراغٌ يدلُّ بدقّةٍ على اللاّوجود الذي يمثّله»(19). من تلك المقولة نمدّ الخطوط إلى مقولةٍ مماثلة طرحها «الكتاب» بصوت أدونيس: «الحقيقة بيت/ليس فيه مقيم ولا جار من حوله ولا زائر» (ص ٢٨). من صلة القربى بين القولين السابقين، نستشفّ العلّة وراء ربط أدونيس بين الحقيقة والمجاز (عندما تتوهّج فينا الحقيقة/لا نتكلّم إلا مجازاً). فالحقيقة في عالم لا يقينيّة مطلقة فيه، تبقى في نظر الشاعر احتماليّة، لتأسُّسها بحقيقة تحوّلها لا ثباتها.

وبما أنّ إلغاء ثبات الحقيقة يستدعي بالضرورة إلغاء ثبات المعنى، فإنّ الشّعر لكي يتمكّن من تحرير المعنى من ثباتٍ يحجّره ويجمّده، لا بدّ له من المجاز الذي يتأسّس بالإحالة على مدلولات لا تستقرّ على حال.

٤ - انّ الشعر يقوم بتأويل الفكر أو بنقل المعرفة بالأشياء، من مرتبة الحسيّ، الماديّ، إلى مرتبة اللاحسيّ (الروحي) اللاّماديّ. وتلك خاصّة تتطابق كليّاً مع الميتافيزيقا. الأمر الذي دعا هيدجر إلى القول «بأنّ المجاز لا يوجد إلا داخل نطاق الميتافيزيقا»(20)، ويبقى دائماً (أي المجاز) دعامة مساندة في تأويل الأعمال الشعريّة والإنتاج الفني بعامّة(21) إذا أضفنا إلى ذلك أهميّة السّمة الصوفيّة في شعر أدونيس، والتي تجلّت في أوضح تعبير عنها بقول الشاعر:

«كلّما ازداد علمي في الشيء، أزدادُ
عجزاً
أن أذاكر غيري به». (ص ٢٣).

فإنّه لا بدّ من القول بأنّ الشّعر الذي يعزّز قيمته الفنّيّة بالمجاز، يبقى عرضةً للفهم الخاطئ في غالب الأحيان. فالقراءة الحرفيّة أو السطحيّة للغة المجاز تضلّل

القارئ لأنها لا تختزل أبعاد النّص ورؤاه وحسب، بل تختزل أبعاد اللُّغة ذاتها، بما هي لغة ازدواجيّة. أي أنَّها تعبّر من جهة، وتعني من جهة أخرى.

إنّ تحرير المعنى بإعادة الحيوية الأصيلة إلى الكلمات لتحقيق الممارسة الحيّة للّغة، يتطلب فرض القيود التالية على الشاعر:

أ ـ أن يكون شجاعاً لا تعوزه الجرأة لتحرير نفسه من قيودها الداخليّة كي يتمكن من الإبحار عكس التيار باتجاه المناطق الخطرة. ذلك ما سيمكّنه من نبش التاريخ بحثاً عن المفهومات والرؤى الموروثة التي يستكين اليها البشر، ليجابهها بالفكر النقدي.

ب ـ أن يكون متيقّظ الوعي، لا تستميله الادعاءات المتسرعة والحلول المرحلية الناجزة التي تطرحها المؤسسات السياسية والحزبية، والاقتصادية والايديولوجية. وبتعبير آخر، أن يجابه كل ما ينطرح بوصفه يقيناً، بالشك والقلق والمساءلة عبر الفكر النقدي.

ج ـ أن يملك القدرة على قراءة العالم وتاريخ الوجود قراءةً تأويليّة أصيلةً بالمعنى الأعمق للكلمة. إذ ستمكّنه تلك القراءة من بعث الرؤى الجديدة للعالم والتاريخ الواقعين أبداً في مهبّ الصيرورة وعصفها.

د ـ أن يملك المقدرة الشعرية على جمع الحضور المتفرق للزمن في لحظة واحدة ويشحنها بقوّة توليدية تتجدّد ذاتياً.

هـ ـ لتحقيق ذلك كلّه، لا يقدر الشعر أن يقول، إلا بلغة المجاز، أي ينقل ما تراه العين وتسمعه الأذن من مرتبة الاحساس إلى مرتبة الادراك والفكر عبر الاستعارات المجازيّة. هكذا تتحرّر اللغة، ويتحرر المعنى، بفرض كلّ هذه القيود على الشاعر. لكن اللُّغة تبقى هي اللغة، وتحرير المعنى لا يتمّ بالخروج على سلطتها بل ضمن حدود قوانينها وأنظمتها. التحرير يتمّ بالتغيير في المضامين والرؤى وبالأحلام الماردة:

«ما الذي يفعل النحو والصرف [...]

لا أضيف إليه لا أشاء الذي لا يشاء،

وأرى كيف يفتح أحضانه

لملائك أحلامي المارده، ـ

نحن في جبّة واحدهْ».

ولكن، هل يشكو الشاعر هذا القيد، بل إلى أيّ مدىً ترهقه كلّ هذه القيود وتثقل كاهله؟

إنّ أدونيس يصرّح بجلاء ووضوح، بأنه لن يشكو قيده، فكيف يشكو قيداً يستمد منه الحريّة! إنّه لا يتواصل إلا حبّاً أو وحياً، ومن يملك المقدرة على الحبّ والمقدرة على الابداع، هو إنسان حرّ من الداخل، إنسان قادر على الارتحال والتحليق دون جناح:

لا أتواصل إلا حبّاً أو وحياً

لن أشكو قيدي

هذا اليوم لأيّ جناح» (ص ١٣٩)

فـ «الكلام خطىً في البياض»، والشعر ارتحال، «درجٌ صاعدٌ وتهاويل كشفٍ» والشاعر يكتب، يأخذه رعبٌ، ويُجَنُّ «وأسائل نفسي: هل أكتب حقاً، أم أحترق»، لكن الشاعر يلوذ بالموت شعراً، والاحتراق وسيلة الذات المبدعة للإسهام والمشاركة في بناء الكيان الحضاري في العالم.

«في البدء كانت اللُّغة» واللغة هي الخيول التي تجرّ عربة التقدم والتطور العلميّ والفكريّ في آن واحد. ولكي تحقق الأمم سيرها أمامياً عبر السلسلة الثلاثيّة للزمن، لا بدّ لهذه الأمم من فكّ وثاق اللُّغة وتحريرها من أصوات الماضي التي تسكنها لكي تستعيد قدرتها على السفر والانتماء إلى المستقبل.

الكلمات ليست وسيلة لتجسيد الأفكار، بل هي كائنات حيّة تفكّر من خلال الشاعر وعبره، ولها تاريخ. وما يودّ أدونيس الإفصاح عنه، هو أنّ أهمّيّة الشاعر لا تأتي من استيعابه العميق للغته وتراثه وحسب، بل من حضوره المتميّز بإسهامه في إثراء اللُّغة وإضافته الجديدة إلى التراث.

فتاريخ الفكر في الوجود، ليس خطاً يُمدُّ من نقطة انطلاقٍ واحدة مدّاً مستقيماً لا انعطاف فيه ولا نتوءات، بل هو خطٌ ذو مسارات وانحرافات صاعدة هابطة، في آمادٍ تمتلئ بالغايات والمفهومات والاحتمالات والتحولات. وبتعبير آخر،

فإنّ للكلمات في التراث تاريخاً من التحولات. لذا، كان لا بدّ للشعر الأصيل أن يبدع لكلماته تاريخاً جديداً. أن يصعد من قرارة التراث، مضيفاً إلى التحولات التي أنجزها سابقه بعداً جديداً يؤسّس لتاريخ جديد من التحوّلات. حيث يصبح للكلمة ضوء ووهج جديدان، وعلاقات جديدة، وظلال أخرى تتجدد وتتغيّر حسب سكنها كل مرة في سياقات مبتكرة وجديدة. وبذلك تتحوّل الكلمة، بتاريخها الجديد، رحماً حبلى بدلالات أخرى بل بكلمات أخرى.

إنّ تحرير المعنى الذي آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طولَ مسيرته الإبداعية، يتجاوز في رأينا حرص الشاعر على امتلاك «الكلمات» باستعمالها على وجه لم تُستعمل به من قبل، أي بجعلها تحمل موروثاته الفنيّة وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنّه يصدر عن طموحٍ كبير في وعي الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضي والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة.

إنّ فكرة النموّ والتطوُّر عند أدونيس، لا تستثني اللُّغة، بل تعطيها من الأهميّة موقعاً أوّليّاً. لذا، فإنّ تطور اللُّغة هو أحد العناصر المكوِّنة لمسيرة التطوُّر الحضاريّ كلّها.

وإذْ يكشف النصُّ عن معاناة الذات الكاتبة خلال نقلها للتجربة الإنسانيّة والأفكار والرؤى والأحاسيس والتناقضات الداخلية للشاعر، لا يسعنا إلا القول بأنّ هذا الدفق الهائل من الألم الإنساني الحقيقي والعميق، لن يتحول جرحاً في جسد الشاعر ـ النص، بل نبعاً جوفيّاً لا يُرى في الجسد المرئي للنص، ولا يُسْمَعُ ايقاع الهدير لحركته الغائرة. إنّه هدير غائر العمق يَتَلبَّس روح الشاعر وروح النص، صاعداً هابطاً مع كل شهيق وكل زفير لروح الشاعر المتلبّسة بروح النص. هديرٌ لصوتٍ ينبثق من مناطق لا تُرى، يتجاوز أطلال الكلام وركام اللفظ في جسد النّص هابطاً إلى ما تحت الأعماق ليحتفّ دواخل أدونيس ويتآكلها بصمتٍ مشوبٍ بالنشيج:

«كيف لي أن أنوّر هذا الكلام

وأخرج من ذلك الرُّكام». (ص ١١٧)

حواشي الفصل الأول

(1) أدونيس: ديوان الشعر العربي ـ الطبعة الثانية ١٩٨٦ ـ دار الفكر ـ بيروت ـ الجزء الأول ـ المقدّمة ـ ص :٩.

(2) Erich Fromm: Marx's Concept of Man-frederick Ungar Publishing Co New York Twentieth Printing: 1974 - P: 47

(3) لوسيان غولدمان: البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي ـ الطبعة المترجمة الثانية ـ مؤسسة الأبحاث العربيّة ـ بيروت ـ ١٩٨٦ ـ ص: ٣٤ ترجمة محمد سبيلا.

(4) Yuri. M. Lotman: Universe of the Mind-a semiotic theory of culture, branslated by Ann Shukman,printed in Britain 1992 - Library of congress - p: 20 - 21 - 22

(5) راجع الكتاب القيّم الذي ألّفه الدكتور عبد الكريم حسن معتمداً فيه تحليل النّص عبر إعرابه وتحليل مكوّناته اللّغوية نحواً وصرفاً: د. عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت.

(6) أدونيس: جريدة الحياة ـ العدد ١٢٠٣٨ تاريخ ١٩٩٦/٢/٨ ـ لندن زاوية مدارات.

(7) المرجع السابق نفسه.

(8) PAUL DE MAN: Blindness and insight - second Edition 1993 by Routledge - London - printed in great Britain by: T.J. press (Padstow) L.t.d. p 76.

(9) Ibid: 76

(10) مارتن هيدجر: مبدأ العلّة ـ ترجمة الدكتور نظير جاهل ـ الطبعة الأولى عام ١٩٩١ ـ المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ص : ٧٢.

(11) Martin heidegger: the Principle of Reason - Indiana University Press: 1991 Lecture Five - P: 35

(12) المرجع السابق ـ ص: ٣٦

(13) المرجع السابق ـ ص: ٣٧

(14) المرجع السابق ـ ص: ٣٧

(15) المرجع السابق ـ ص: ٣٨

(16) Yuri Lotman: universe of the mind P: 80

(17) Ibid: 80

(18) Ibid: 81

(19) in Paul De Man: Blindness and insight, p. 35

(20) Martin Heidegger: the Principle of Reason, p. 48

(21) Ibid, p. 48

الفصل الثاني

الصّورة الشعريّة

١ ـ الصورة الشعريّة والرّمز : (العناصر الأربعة)

أ ـ الهواء

ب ـ الماء

ج ـ الأرض

د ـ الضوء

٢ ـ الصورة الشعريّة بين الكآبة وروح الصّعود

١ ـ الصورة الشعريّة والرمز:

يفـهم أدونيس الكون من خـلال الرحـيل فـيـه وإليـه والتـغلغل بين مكوِّناته، وإرهاف السمع لما تقوله هذه المكوِّنات. وبما أنّ رؤيته للإنسان «كقيمة» تتمحور حول فاعليّته الإنتاجيّة، أو قدرته على الفعل الخلاق الذي ينقله من مرتبة المخلوق إلى مـرتبـة الخـالق، فـإنّه بهـذه الرؤية ذاتهـا، ومن هذا المنظور، يفـهم عناصـر الكون ومكوناته، ليصنّفها عبر لغاتها، التي هي أفعالها الناطقة عنها، إلى مكوّناتٍ مخلوقة، ومكونات مخلوقة وخالقة في آن واحد.

وبما أنّ الحياة الداخلية لأدونيس، كما خبرناها عبر تجربته الشعرية برمتها ـ مطبوعة على التوجه والانجذاب نحو الحركة والتحوّل والتجدُّد، فإنّ اختياره لموضـوعـاته من الواقع الخـارجي، يتم بناءً على تلبيـة هذه الموضـوعـات للمتطلبـات المنشـودة على الصـعيد الفني من جـهة، وتلبيتـها للنداءات الصـاعدة من الحـياة الداخلية للشاعر من جهة أخرى. فهو ينتقي من الموضوعات ما يلبي طموحاته الفنية والفكرية، ومعارجه الروحيـة الصـاعدة من التصـميم على المفارقة لزمانيّة الواقع العقيم، بحثاً عن الذرى.

«إنّه الرِّيح لا ترجع القهقرى، والماء لا يعود إلى منبعه

يخلق نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلاف له وفي خطواته جذوره،

يمشي في الهاوية وله قامة الريح»(22)

أرّخت هذه الصرخة التي أطلقهـا أدونيس في «أغـاني مـهيـار الدمـشـقي»

لخطوة تحويليّة كبرى في مسار مشروعه الشعري. فلكي يقول بلغة عصره ويتجدد فيه، كان لا بدّ له من الاستعاضة عن لغة الإنشاد التموزية بلغة العصف والكشف والاختراق. كان لا بدّ من خلق لغة شعريّة خاصة به، اكتسب فيها وعبرها كلٌّ من الرمز، والصورة الشعريّة والدالّ، والإيقاع، والبناء، السمات الفنيّة الخاصة بما سمّاه النقّاد: لغة أدونيس الشعريّة.

ـ أ ـ الرمز/الهواء

يتحول الهواء بظهوراته المتعددة ومحمولاته الدلالية المتباينة، موضوعاً استقطب اهتمام الشاعر عبر تجربته الشعرية بكاملها. وللهواء كموضوع يتكرّر في النص الأدونيسي، ظهورات تتناقض في محمولها الدلالي بين سلب وإيجاب. فهناك الهواء الراكد، الخانق، المفعم بالغبار، والمفرّغ من أية دلالة حيويّة:

«الغبارُ الشرّيد الأصمّ الغبارُ ـ
الخُطى
فوقه ورقٌ طائرٌ
وهواه بلا ذكريات» (ص ١٣)

على أن أدونيس، في الغالب الأعم، يهمل ظهورات الهواء الناقلة للدلالة السلبية، تاركاً له كدال أن ينبئ بما يشبهه ويذكّر به، ويتبنى الهواء في حالته العاصفة ليبنيه بناءً فنياً معقّداً يصيّره رمزاً لفعل الخلق والتجدد خارج الزمن.

ولكي يصعد المبدع بموضوعه إلى ذرى الأوج التي يتبوّأها الرمز، يتعيّن عليه أن يجعل هذا الموضوع قاسماً مشتركاً للمعاني الكيانية الكبرى في الوجود. ويتحقق ذلك عبر الإسناد المتبادل ما بين الرمز والعديد من المكونات اللُّغوية الناقلة لدلالاتٍ تلبي التعميم الجمالي الذي يطمح إليه المبدع:

«كلماتي رياحٌ تهزّ الحياه/وغنائي شرار»(23)

في حال حذف «الرياح» من الصورة الشعرية السابقة، ستُفرّغ الدلالة في الصورة من معنى العصف والتغيير لتميل إلى التناغم مع الحياة بإعطاء الشعر سمة هدهدة الحلم الجماعي: كلماتي غناء يهزّ الحياة. وبذلك يأتي المكوّن اللغويّ

الفردي «الرياح» مفعماً بالقدرة على العصف لا بالسياق الجزئي للصورة الشعرية وحسب، بل بكل سياق يسكنه وينتقل اليه من أوّل القصيدة إلى آخرها. ذلك أن «الرياح» رمز مشحون بدلالات العصف، والصعود، والسرعة، والتقدم الأمامي، والانفلات من قوانين الحدّ والسيطرة، واستدخاله في الصورة الشعرية سيبعث فيها حركة الموج التي لا تني تستولد ذاتها من ذاتها. فحركيّة الرِّياح، تحرّض الولادة في البحار، وتحرض الهواء على نقل البذور وتحقيق الخصوبة في الطبيعة، وتدفع الغيوم لتلاقح عاصف يؤول إلى ولادة المطر. ان حضور «الرياح» بكونها عنصراً مشاركاً في صنع خصب العالم من جهة، وبمرورها الصاعق المنفلت من عوامل السيطرة عليها من جهة أخرى، سيحفر قنواتٍ تتدفّق بالحركة الداخلية التي ستندفع إلى كلّ مكوّنٍ من مكوِّنات الصورة الشعرية:



حيث ستتلبّس (كلماتي وغنائي) بالحالة العاصفة للريح التي تمكنها من فعل الاقتحام والاختراق وهزّ الشرار. هكذا يعصف إسناد كلماتي إلى الرياح بمفهوم غنائية الشعر، ليمنح الشعر في العالم حضوراً استثنائياً. فمروره في العالم ليس عابراً ولا سطحياً، بل هو كمرور الرياح، عاصف ومثمرٌ في آن واحد.

هذا الرمز المفعم بالمعاني الكيانية الكبرى في الوجود، سيفجر في الصورة الشعريّة حركة الصيرورة، التي ستمضي بالشاعر بعيداً عن الهنا والآن:

«لا يقرُّ: الدروبُ شهيقٌ له،

وزفيرٌ -

حكمة الرِّيح تمضي بعيداً به» (ص ١١٥)

فلكي نكشف حكمة الريح التي تمضي بعيداً بالشاعر لا بدّ أن نفهم الريح كرمز بدلالته الأدونيسيّة. أن نعتمد فهمه كرمز انخلع عن أصله ومصدره ودلالته المعجميّة والميثولوجيّة والدينيّة، بمجرد دخوله والتحامه بالعالم التخييلي للشاعر. أي

بوصفه بذرةً زرعت في جسد الصورة الشعرية، والنَّص، لتصبح جزءاً من هذا الجسد، وتفهم حسب أنظمته وقوانينه الداخلية وسيرورته وخصوصيته، وفي سياقه وسياق الأدوار الجمالية والفكرية التي يصيّره الشاعر مؤدّياً لها. فالريح، في النص الأدونيسي برمته، تحيل بوجه مضمر وضمنيّ على نواة مفهومية يصدر عنها الرمز ويصبّ فيها، هي الاستباق. انطلاقاً من وعي الشاعر لهذه المقولة، ينهض الشعر بمحاولة إعادة صياغة الذاكرة والتاريخ والواقع في آن واحد:

«الرمال كتاب الصحارى

والرياح تأويله» (ص ٣٣)

فلو خلت الصورة الشعرية من «الرياح» لانحصر المعنى في دلالة وحيدة البعد: الرمال كتاب الصحارى وتأويله. وفي ذلك حكم قاطع بموت الحضارة العربية وانتهائها. ولكن، بالإسناد الحاصل ما بين الرياح وتأويله (التي جاءت بصيغة الجمع لا الإفراد)، سيصعد الرمز بحركيّة ديناميّة إلى أوج المعنى، متلبِّساً حركة الجوهر، وكاشفاً عن حضور السلب والإيجاب، السكون والحركة، معاً وجميعاً. فإذا كانت الحضارة العربية تعاني العقم واللاحضور الكونيّ بسبب فهمها من خلال هويّتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضويّة الثابتة، فإنّ إخراج هذه الحضارة من حالة العقم واللاّجدوى يستوجب إعادة قراءتها، لإعادة تأويلها (تأويلها) برؤى عاصفة، جديدة، تقفز بها في اتجاه المستقبل وتبعث في وجهها الشاحب الدم والحيويّة:

«من جهات دمشق وبغداد، تأتي رياحٌ،

لا لقاحَ ولا زرعَ،

والثمر المرُّ كالرملِ

جاثٍ على شجر الأزمنة، ـ

الرياحُ دم الأمكنة» (ص ٣٠٢)

الرياح العاصفة، التي تقتلع ما يجثو على مسيرتنا من ثمار أشبه بالرمل، هي التي تبعث في الأمكنة الدماء. إنّها لا تنتمي إلى الهواء في حالته الراكدة، الرتيبة، وفي مروره السلبي المفرّغ من الفعل. كما أنها كذلك لا تنتمي إلى الرياح

الباكية التي تكتفي بالمعرفة الانكفائيّة ورثاء الذات دون أن تقدم على فعل التغيير:

«صفصاف باكٍ

دفتر حزنٍ

تأتي الرِّيح إليه ـ

لا تقرؤه

ريح باكية

تتقلّب فيه وتقلّبُهُ» (ص ٣٠٧)

هكذا يحوّل الرمز الصورة الشعريّة تجربة كيانيّة يستدخلها الشاعر إلى حياته الداخليّة، ويستبطنها في منطقة الحدوس والرؤى. وبالتحام هذه الرؤى بالكائنات المتخلّقة في العالم التخييلي المُبدع (بفتح الدال) تكتسب المكوِّنات اللغويّة للصورة الشعريّة صوت الشاعر وملامح حياته الروحيّة بما فيها من حالات المدّ والجزر، والقوّة والضعف، وبما فيها أيضاً، من إحساس عميق بتناغم الوجود:

«السماءُ تزركش سروالها

بتخاريم غيمٍ وريحٍ

والصباح يرتّل أنشودة للطيور التي هاجرتْ ـ

صورتي، صورتي،

برجُ ضوء نحيل،

يترنّح، واللَّيل معراجةُ ـ

صورتي، صورتي» (ص ٦٥)

فالسماء، لكي تكون وفيّة للحياة، لا تتزيّن بالغيم وحده بل بالغيم والريح معاً، والطيور تتعالى على ضعفها، تخلق قوّة من ضعف تكوينها لتهاجر ملبّية نداء البقاء. والصباح يرتّل أنشودةً يحيي بها مهرجان الولادات التي تحقّقها: السماء، والريح، والغيم، والهواء، والربيع، والطيور؛ ويحيّي بها أيضاً الشاعر الذي يُقيم معراجه نحو الضوء من قاع ظلمته وعذاباته.

ومع تنامي عمليّة إسناد الرمز والإسناد إليه، نتابع اكتشاف المزيد من التشكيلات الفنية والبنى الفكريّة التي يخلقها الشاعر وتتخلّق بين يديه في زمن النص، والتي تفتح باباً لـ «أنا النص»، للتلاحم مع العناصر الوافدة من الخارج على وجهٍ يتعانق فيه الحلم والواقع. حيث يتلبّس حلم «الأنا» حالة الرياح ليُحيل على إمكانيّة تحقّق الحلم في الواقع:

«سأبوح بظنّي

لهبّ رياحٍ سرّيّةْ

كي تنقله

للآفاق وللأصوات البريّةْ» (ص ٦٨)

والسرّ الذي يودّ الشاعر نقله إلى الأصوات الثائرة، يتجاوز الرغبة الجامحة في تفكيك الواقع، وهدمه كلّياً إلى العمل على الهدم لإعادة البناء:

«أنتمي للرياح، توحّد في عصفها

بين وجه التراب، ووجه الفضاء

ووجه البشر» (ص ٣٦)

من الواضح أنّ الوحدة الدلاليّة المهيمنة لا في الصورة الشعريّة وحسب، بل في المقطع الشعري بكامله هي: «أنتمي للرياح». فقد جاءت الصورة الشعريّة مسبوقة بقول الشاعر:

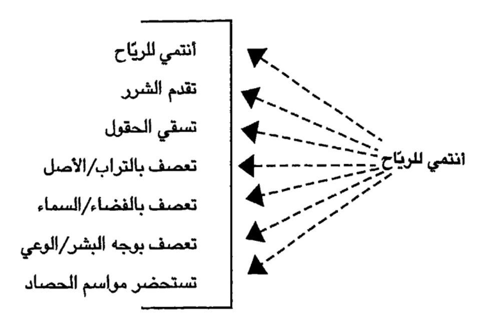
«انتمي للشررْ

انتمي للحصاد، احتفاءً

بالحقول، لسقّائها

قلقاً، ناحلاً» (ص ٣٦)

فمن هذه الوحدة الدلاليّة ستتفجّر حركة العلاقات الداخليّة لتتدفّق إلى جميع المكوّنات الصغيرة في المقطع كلّه على الوجه التالي:



هذه الحركة الموجيّة المتدفِّقة من «الرياح» تندمج بالحالة الروحيّة للشاعر، لتمنحه الحرِّيَّة من جهة، ولتنقل صوت الشعر من نبرة الحلم والتمنّي إلى نبرة اليقين وتقرير حلول الحلم بالواقع، وتحقُّقه الفعلي بامتلاك الشاعر لمفتاح التثوير والتغيير عبر امتلاكه للشعر العاصف، الفاعل. فاختيار الشاعر «للرياح» الصادرة عن حركة اندفاعيّة لا سيطرة عليها، ودمجها بمصيره الوجودي، لن يجعلها توأماً لحياةٍ روحية تكتفي من الحرِّيَّة بمجرّد النزوع إليها، بل يجعلها رمزاً لمن يصنع حريّته بيديه:

«حرّاً

وأسيراً لهواء الحرِّيَّة» (ص ١٦٣)

الحرِّيَّة هنا، فعل حرّ، ووعي نوعيّ، واختيار إراديّ لولوج الطرق الأبعد، والأكثر محاذاة للموت. الأمر الذي يجعل الشعر وسيلةً وغاية في آن واحد: فهو الوسيلة لتحقيق الحرِّيَّة وهو الحرِّيَّة ذاتها. وهو الوسيلة إلى الضوء، وهو الضوء والوهج في آن واحد. بل هو الوسيلة التي مكّنت الشاعر من العثور على وطن آخر وامتلاكه في آن واحد. وطن يتجاوز به وعبره المكان المصدّع والزمان المخبّل، ليعلن نفسه ملكاً ـ بكيفيَّةٍ أخرى ـ على وطن الشعر. ذلك الوطن الذي يستأثر بامتلاكه؛ لا ينتزعه منه أحد ولا ينفيه عنه أحد. فبصوت المتنبي، ومع إشارة الهامش إلى قول المتنبي «فالملك للّه العزيز ثمّ لي» يقول أدونيس:

«المُلْك لي»

وليس لي من ذهبٍ أو فضة أو منزلِ

لي رقعُ السحائب المبكِّرات الهطَّلِ،

ليَ الخزامى تُثَنَّيتْ بصندلِ

ولي دم القرنفل

في بلدٍ كمثل هذا الزَّمن المخبَّلِ

[...]» (ص ٢٣٥)

منذ أن نصَّب أدونيس نفسه «ملكاً للرياح» في أغاني مهيار الدمشقيّ(24)، وجد ضالته في «الرياح» كموضوع يستدعيه إلى النصّ ليصيِّره رمزاً يخلق به ومنه وعلى مثاله، فيتحوّل مَحْرقاً تهبط إليه العلاقات السكونيّة المدمِّرة، لتخرج منه وقد استعادت وحدتها وحيويتها. هكذا نجد أن حضور الرمز في الصورة الشعرية يؤسس محوراً دلاليّاً مهيمناً يتبوّأ مكانة القلب من الجسد، ويؤدي عمل القلب على مستويين: الأول: توليد الإشارة تلو الأخرى ودفعها بحركة الدفق القلبية إلى ما قبل الرمز وبعدهُ من المكوِّنات اللغويّة، امتداداً وارتداداً منه واليه. والثاني: استحواذه على فاعليّة حيويّة وتحويليّة في آن واحد. فكما يهبط الدم الملوّث إلى القلب فيخلِّصهُ من شوائبه ويعيد ضخّه نقيّاً إلى الجسد، تهبط العلاقات السكونية إلى الرمز، فيشحنها بطاقة دلاليّة تعيد إنتاج المعنى وتعيد إلى العالم توازنه ووحدته في آن واحد.

بقراءة الريح كرمزٍ بالدلالة الأدونيسية، أي خارج ما يعنيه في المواضعة اللغوية ومصدره الديني أو الأسطوري، يتضح لنا أن الرمز في النص الأدونيسي، يتجاوز بديناميكيّته الحركيّة الفكرة التي يمثلها ليصبح بحدّ ذاته، حركة للخلق المتدفق الأبدي، أي للصيرورة. فالريح بحركيتها المكثفة، لا تمكن الرمز من تجسيد الاختراق، والحضور الصاعق والحركة العصيّة على الترويض وحسب، بل تجعله أيضاً مولداً لحركةٍ أبديّة للتخصيب الكوني.

وبتعبير آخر، تجعله رمزاً «لقيمة عليا» تمايز بين البشر وتخصّ بعضهم دون بعضهم الآخر بقيمة إنسانيّة عليا. فنهوض الحضارات الكبرى عبر تاريخ الوجود، لم يؤسس له الإنسان المنكفئ على سلبيته وتصدعه ويأسه، بل الإنسان الفاعل الذي يتجاوز العرضيّ والزمنيّ بالبناء للمستقبل قبل مجيئه.

هكذا تتمكّن الذات الكاتبة من تذويت الذات بالفعل الخلّاق، الأمر الذي يمكّنها أيضاً من انتزاع الحرية والسّيادة والملك لنفسها على وطن تخلقه لنفسها بنفسها:

«ورقُ الصفصاف منديلٌ وللريح يدان

إنّه البهلول في أعراسه/ملكٌ

كرسيّه الأرض وتعطيه الرياح الصولجان»(25)

هل تتضمن الريح إشارةً إلى حكمة معينة؟ ما هي حكمة الريح وإلى أي شيء تشير هذه الحكمة في قول الشاعر:

«وجعلنا الرياحْ/لغةً وقصائد للآخرين»(26).

إنّ النواة الفكرية في النص الأدونيسي تتميز برفضها الاكتمال بالتحديد المفاهيمي، وبقائها مفتوحة لما تستدعيه السيرورة الانسانية من تأويل يتجدّد بتجدُّدها. فالاستباق، والفعل الخلّاق، كلاهما يتضمنان سمة «الإطلاق». الأمر الذي يخرجهما بالضرورة من حدود الحكمة كرسالة فكرية ناجزة، ويدخلهما في اطار القيمة المطلقة.

بناء على ذلك، فإنّ الرمز «الرياح» يتحول من كونه علامة لحكمةٍ معينة بحدّ ذاتها، إلى حركة للخلق الأبدي، تستولد ذاتها من ذاتها في كل زمان ومكان. ذلك ما يسميه رولان بارت بـ «مجرّة الدلالات»، وما يشبهه يوري لوتمان «بحبوب القمح التي تتضمّن في داخلها نظام تطوُّرها عبر امتداد مستقبلها. إذ إنّها ليست معطًى يوجد مرّة واحدةً وإلى الأبد على وجهٍ محتوم لا يتغيّر أبداً»(27).

اثر قراءة الصورة الشعرية عبر اقترانها بـ «الرياح» كرمز بالدلالة الأدونيسية، تنتهي بنا القراءة إلى القول: إنّ الإنسان الذي يملك قيمة انسانيّة عليا في تاريخ الوجود، هو الفعل والفاعل، الغاية والوسيلة، الوهج والضوء، ومحور البدايات والنهايات معاً وجميعاً.

إنّه لا يملك ذاتاً تبشّرُ بالضوء وحسب، بل ذاتاً تشارك بفعل ما يجعل ولادة هذا الضوء في المستقبل إمكانيّة قائمة ومتوقّعة، بل فعلاً آتياً:

«سأكرّر هذا الرهانْ:

يتقدّم نحوي

زمنٌ ضدّ صحراء هذا المكانِ،

وصحراء هذا الزمانْ» (٥٨)

إنَّ للهواء في «الكتب» ـ خارج بنائيّته المعقّدة كرمزٍ ذي حركيّة مكثّفة تمكّنه من توليد الدلالات الضدّية ـ ظهورات عديدة في الصورة الشعرية، يتجلّى فيها ضمن إطارٍ دلاليّ يبثّ الاشارة تلو الأخرى للكشف عن علّة وجوده كواحدٍ من المكونات أو العناصر التي لا تستقيم دونها حياة:

«أتخيّل أنك تصغي، ترى فاطمةْ:

جسمها ذائبٌ في الفضاءْ

والدروب إليها الهواء» (١٧٨)

وردت هذه الصورة في الهامش الشعري المخصّص للمرقّش الأصغر، وهو عمّ طرفة بن العبد. وقد اشتهر بحبّه لفاطمة بنت المنذر وبجماله. وترسم المخيّلة الشعرية لأدونيس قصّة هذا الحبّ المرفوض اجتماعيّاً والمحكوم عليه بالقتل مسبقاً على الوجه التالي:

«أتخيّل تلك البوادي ونباتاتها الساهمه

تتحدث عن فاطمه

عن جمالِكِ، مستسلماً

للشبّاك الحبيبة ـ تلك الشبّاك (الخيوط) التي

نسجتها خطاها» (المقطع الشعري ذاته)

إنّ خطى فاطمة في البوادي تبلغ في بهائها وسحرها ما يجعلها تنسج شباكاً توقع في حبائلها، لا خيال الشاعر العاشق لها وحسب، بل خيال أدونيس وخيال القارئ أيضاً. بل إنّ سحر هذه الخطى، يتجاوز ذلك ليؤنسن نباتات البوادي، يخلق لها وجوهاً ناظرة وعيوناً ساهمة وأصواتاً سادرة في الحديث عن فاطمة. هذا السّحر الطاغي الذي تفجّره خطى فاطمة في البوادي فيحيي من فيها

ويؤنسن ما عليها، سيسوّغ للشعر أن يفتت حضورها المادي الجسدي، ليخلع عليها بعداً ملائكيّاً استثنائيّاً يمنحها حضوراً أبدياً في الغياب. فهي رغم غياب جسدها خلف الجدران في قصر والدها، حاضرةٌ ذائبة في كل ذرّة من ذرّات الفضاء. وان كان ثمة دروب للقائها، حلماً أو خيالاً، فالدروب إلى لقائها هي الهواء.

في صورة شعرية أخرى، يتجلّى الهواء، لا كرمزٍ، بل كمكوّنٍ لفظي مهيمن في الصورة الشعرية، يصبح بمثابة محور مُشبع باشاراتٍ تبثّ الدلالة عن دور الشعر وأثره في الوعي الجماعي، بثّاً خفيّاً لا مباشراً:

«تجفل المُدنُ النائمهْ

من خُطاي ـ تحكّ أساريرها

بالمكان، وتفرك أهدابها

بالهواء، هوائي على وجهها

شملةٌ هائمهْ» (ص ٣٠٨)

ماذا يفعل الشعر كي يوقظ المدن النائمة؟ وبتعبير اخر، كيف يرى أدونيس إلى ما سيتركه «الكتاب» من أثر في الوعي الجماعيّ؟ رغم ما حفل به «الكتاب» من كشفٍ فاجع عن تعنّت السلطة العربيّة وبطشها الدّموي عبر التاريخ، تنقل الصورة الشعرية السابقة رؤية أدونيس إلى دور الشعر بكونه لا يتجاوز حدود التشويش على الوعي السائد، والعقول المستسلمة للنّوم فوق الأمجاد الماضية. فالشعر يملك القدرة على الكشف لا على التغيير، لأنّ التغيير يستدعي فعلاً جماعياً ويستحيل على الصعيد الفرديّ:

«فرداً ـ من أين لفردٍ أن يصنع ثورهْ

إلاّ في كلماتٍ، في أوراقٍ؟

[...] (ص ٢٩٣)

والكشف عن الحقيقة في وجهيها المظلم والمضيء، يأتي في «الكتاب» كما في النص الأدونيسي بكامله مشحوناً بالشك والقلق ومسكوناً بالسؤال دون حلٍّ أو جواب. انطلاقاً مما سبق، تحمل الصورة الشعرية نبوءة أدونيس لما سيتركه

«الكتاب» من أثرٍ في المدن النائمة يتراءى للشاعر مروره بالمراحل التالية: ستجفل العقول مما سيكشف عنه الشعر في مرحلةٍ أولى. أي ستنفر منه وتشرد عنه خوفاً من الرعب الغامض من مواجهة الحقيقة ومعايشتها. في مرحلةٍ ثانية، ستحكّ المدن أساريرها بالمكان، ستتلمّس تقاطيعها وتحسّ بما تركه المكان على ملامحها من ندوب وغضون. بعد ذلك، سيكون الهواء مهيّأً لمداعبة أهدابها المغلقة وايقاظها من نوم طويل. الأمر الذي يجعل مرور الشعر على المدن النائمة كمرور النسيم الهائم على الوجوه النائمة. فالشعر، على الصعيد الإجرائيّ، لا يحقّق انجاز فعل معين للمدن، إذ يقتصر فعله على المشاركة في إيقاظها لتنهض بدورها بأعباء ما يترتب عليها إنجازه من فعلٍ لا بدّ أن يكون جماعيّاً.

في معرض تعليقه على الحركة المتبادلة ما بين الكاتب والمتلقي، يقول يوري لوتمان «إنّ النص يختار قرّاءه كما يحلو له». غنيّ عن القول ان هناك علاقة تتسم بالنشاط والفعاليّة التبادلية ما بين النص والقارئ. فالنص يحاول أن يفرض على القارئ نسقه الخاص من الشيفرات والإشارات الدالة، والعكس صحيح. على أن مثل هذه العلاقة التبادلية لا تكون ممكنة إلا بوجود ذاكرة مشتركة بدرجة ما أو إلى حدّ ما(28). وبما أن هذه العلاقة، هي علاقة قائمة في «الكتاب»، فإنّ براعة أدونيس - كما يبدو لنا - لا تصدر عن اختياره قرّاء نصّه كما يحلو له، بل تكمن في قدرته على دعوة القارئ - أو توريطه - في أن يكون صديقاً قريباً يشاركه لعبته المفضلة في ارسال الإشارات وبثّها. هذا الحوار المتبادل الذي يخلقه النص ما بين المنشئ والقارئ، يضيف إلى كلٍّ منهما ثراءً جديداً ويميزهما بقيمة خاصة خارج النص ذاته. ذلك أن اختيار أدونيس للموضوعات التي تتطوّر عنها عدة صور وتترجم حالات عديدة يجعل من موضوعاته رموزاً للأدب الإنساني وليس مجرّد موضوعات منطقية(29).

من هنا تكمن قدرة أدونيس على تحويل الخطاب الخاصّ خطاباً كلّيّاً، شاملاً لعذابات الإنسانية وتجاربها عبر أفراحها وأتراحها في العتمة والضوء، معاً وجميعاً. ذلك أن بناءه لطبقات المعنى في المكوّنات اللغوية [كما في صورة عشق المرقش لفاطمة] من جهة، وبناءه للرمز من جهة أخرى، بمرونة وديناميّة وثراء شديد الخصب بالمعنى، يجعل للكلمة/الرمز، طبقاتٍ عديدة ومتنوعة، كالحياة نفسها.

ب ـ الرمز: «الماء»

لأدونيس حضور نوعيّ ازاء الطبيعة ومكوّناتها، يتسم بميزتين. الأولى: استقلال نشاطه الروحي عن المادة الموضوعيّة بما هي موجودة كمعطى. والثانية: تمحور نظرته إلى الطبيعة حول نقطة جوهرية، هي فعل التجدد والخلق الذاتي الذي تمارسه الطبيعة بوصفها كلاً لا يتجزأ. هذه الرؤية للطبيعة من منظور الصيرورة، تمكّن أدونيس من تجاوز الحدس الحسيّ ـ المكاني، والحدس الصوفي، إلى الحدس فوق العقلي بما هو وعي الفكر لذاته.

ولئن بدا الإنسان في النص الأدونيسي جزءاً من الطبيعة، أو «عالماً صغيراً» خاضعاً للقوى الطبيعية التي يخضع لها «العالم الكبير»، فإن محور العلاقة بين العالمين ـ الموجود والوجود ـ يتجسد بتلبية الإنسان والطبيعة لنداء الوجود بالعمل على ديمومة الخلق الذاتي، وفاءً واحتراماً لديمومة الحياة في مستقبل أبدي.

انطلاقاً من هذا المحور الركيزي في تفكير أدونيس، ننتقل إلى ما ينتقيه من عناصر الطبيعة كوسائط لغوية يجري تحويلها رموزاً ذات خصوصية وفرادة قائمة بذاتها في تجربته الشعرية.

غنيّ عن القول، انّ للعالم بعناصره الأربعة، تجليات مرئية وكثيرة الحضور في النص الأدونيسي ـ وبما أنّ اختيار الشاعر لوسائط التعبير اللغوية يكوّن جزءاً من عالمه المتخيَّل، فإنّ ذلك يمكننا من القول بأن اختيار أدونيس للدوال الممثلة لعناصر الطبيعة يساعد في الكشف عن السياق العام لتصوّره لعناصر العالم الواقعي لا عن الحركية النوعيّة لهذا السياق. فرصد الكلمات التي تحتضن الموضوعات وتجسدها، أعني على وجه الخصوص الموضوعات الأكثر خصوصية ومحسوسية وحضوراً في النص الأدونيسي: كالنار، والريح، والأرض، والطوفان، لن يمكننا من بلوغ الخصوصية الفكرية لأدونيس، ولما يتضمنه مشروعه الشعري من وعي متوقّد للأهداف الوجودية الكبرى. ذلك أن تجسيد الموضوعات التي تستحوذ على اهتمام الشاعر في كلمات، يبقى تجسيداً صورياً لها. فنظرة الشاعر إلى العالم، ورؤيته لعلائق عناصر هذا العالم بالفضاء الكوني، إضافة إلى موقفه الذاتي من ذلك كله، يبقى بعداً ضمنياً يتخفّى وراء الموضوعات ويحدّد بنيتها في آن واحد.

فالشاعر يجتذب موضوعه من الواقع الخارجيّ، سواء أكان يحمل له وعنه رؤية مسبقة أم لا. وبمجرد الدخول في زمن النصّ، يحوّل التصوُّر الخلاّق الذات

الواعية بعواطفها ومشاعرها واستجاباتها النفسيّة، ذاتاً تتسامى فوق خبراتها التجريبيّة بحثاً عن جوهر موضوعها. وفيما هي توجّه قصدها لرصد الظهورات المتعددة لموضوعها في الواقع، وفهم العلاقات الخفيّة لتفاعل هذا الموضوع مع العناصر المكونة له ومع الموضوعات الكبرى في الوجود، تخضع الذات الكاتبة نفسها «لتحولاتٍ» يمليها انتقالها من التفكير بالجزئي إلى التفكير بالكلّي. ويلبث الشاعر على هذه الحال باحثاً عن ضالته بالامتداد والارتداد من الموضوع واليه، حتى تحين لحظة الخروج من القصيدة، حيث يكتمل القصد بالعثور على جوهر الموضوع الذي يشغل الشاعر.

هذه التحوُّلات التي تحرق صاحبها لتبني زمنها، تجعل لكل لحظة من لحظات الإنشاء الشعري سمتها المغايرة لسواها، مما يجعل الخوض في أيّةٍ من الخصائص الفنيّة في لغة أدونيس الشعرية، رهيناً بالارتكاز إلى خصيصة تحولات المعنى في شعره. حيث يكون فهم آلية تحولات المعنى، شرطاً يتم به وعبره فهم الفوارق الدّالة التي تتجسّد في ائتلاف عناصر المعنى حيناً وتناقضها أحياناً أخرى، بغية الوصول إلى ما يثوي متسربلاً بالصمت في مساحات الظلّ والغياب: معنى المعنى. ذلك ما حاولنا انتهاجه في قراءتنا المتقدمة: للصورة الشعرية و «الرياح» كرمز محوريّ لها، وما سنحاول الصدور عنه في قراءتنا التالية: «للماء» كرمز محوريّ لها أيضاً.

كيف تأتلف عناصر المعنى وتختلف أو تتناقض في الصورة الشعرية الواحدة؟ بل كيف نبحث عبر تحولات المعنى عن معنى المعنى الذي يعيد حيويتها وانسجامها عبر الماء كرمزٍ محوريّ فيها؟

«الربيعُ يقولُ، وقال الخريفُ وقال
الشتاء:
يلبس الأفق ثوباً طويلاً
لكي يُحسن البكاء». (ص ٢١٠)

تحمل الصورة الشعرية هنا في مستواها المباشر دلالة سلبية بما يبثه البكاء من اشارة إلى الحزن والغمّ والاكتئاب. وتأتي شهادة الفصول الثلاثة لتؤكد حضور الأفق بحالة البكاء. فالمعنى المباشر للصورة الشعرية والذي تشهد الفصول الثلاثة على حضوره هو: يمتدُّ الأفق امتداداً طويلاً لكي يكون بكاؤه طويلاً أيضاً.

هذا التأويل يستحضر في مرحلة أولى سؤالين. الأول: أين هو الماء كرمز محوري في هذه الصورة؟ والثاني: هل ثمة ما يمكن أن يعصف بالدلالة السكونية السابقة (البكاء) ويمحوها، ليعيد بناءها كدلالة حيويّة؟ للاجابة عن السؤال الأول، نعيد قراءة الصورة الشعرية بالصدور عن رؤية دلاليّة مغايرة تحتمل القراءة على الوجه التالي:

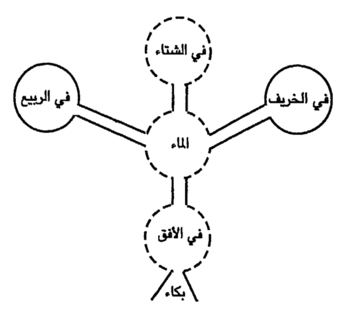
الخريف: فصل بداية المطر، يرطب الكون بعد جفافٍ ويلقح الأرض والشجر.

الشتاء: يغمر بالماءِ رحمَ الأرضِ ورحمَ الشجر.

الربيع: يصعد بماء الحياة من الجذور إلى الأوراق والزهور وإلى الثُّمر.

الأفق: هو الفضاء والسماء، موطن الرعد والبرق والسحاب، وموطن المطر.

اذا قرأنا الصورة الشعرية على هذا الوجه التأويلي، تمكّنا من الاحساس بحضور الماء، كرمز محوري، حضوراً عميقاً لا مرئياً. حيث يعمل الرمز من داخل المستوى العمقي اللامباشر للصورة، على مدّ العلاقات الداخلية إلى: الربيع ـ الخريف ـ الشتاء ـ الافق. لكن كلّ ذلك لا يسوّغ لنا العثور على معنى المعنى، أي على الدلالة الضمنية الثاوية في الغياب، والتي تمكّن المعنى من تجاوز السلبيّة السكونيّة إلى الحيوية الايجابية. حيث لا زالت قراءة الصورة ضمن الإطار الدلاليّ التالي:

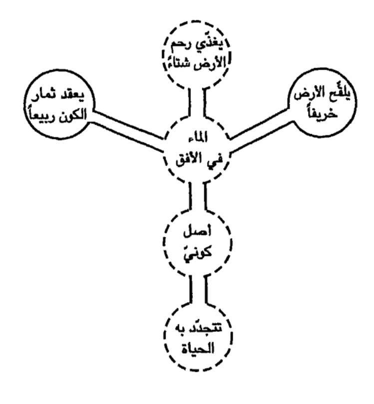


وبذلك يبقى الماء في الأفق مرتبطاً بمفهوم الحزن والبكاء، بل تبدو أمطار السماء وكأنها البديل اللفظي للدموع التي تسيل بالبكاء.

من الواضح أن القراءة السابقة للصورة الشعرية اعتمدت ارجاء قراءة الفعل (يُحْسن) بوضعه بين قوسين، واكتفت بالتركيز على الكشف عن الحضور الضمني للماء، كرمزٍ ذي حركية مكثفة تمكّنه من دفع العلاقات إلى المكونات اللغوية للصورة واحداً تلو الآخر. إذا رفعنا القوسين عن فعل (يُحْسن) وأعدنا قراءة الصورة الشعَرية للوقوف على ما يتركه هذا الفعل من أثر دلاليّ في الصورة الشعرية كلِّها، نجد أنّه للوصول إلى ذلك لا بدّ من الإجابة عن السؤال التالي: كيف يُحسن الأفق البكاء؟!

إذا كان الإنسان «يُحْسن» فعل الشيء عندما يبذل قصارى جهده وأحسنَ ما يستطيع فعله، فكيف يبذل الأفق قصارى جهده، ولمن يبذل أحسن ما يستطيع فعله؟

الإجابة عن السؤال تستدعي اعادة قراءة الصورة الشعرية من خلال ما يبثُّهُ الفعل «يُحسن» من اشارات دلاليّة ضمن هذا السياق:



وتقرأ الصورة على الوجه التالي:

يبذل الأفقُ قصارى جهده ليكون وفياً لدورة الفصول.

ولكي يبذل لدورة الفصول أقصى ما يستطيع فعله، يلبس رداءً طويل الامتداد، بحيث يتمكّن من إيصال المطر إلى الأرض عبر امتداده الطويل:

حيث يلقّح الأرض بالماء في الخريف،

ويغمر رحم الأرض بالماء في الشتاء،

ويصعد بالماء إلى الزّهر والثمر في الربيع.

فالماء أصل، وأساس

يبعث في الكون ديمومة الولادة والحياة.

والأفق يلبس رداءً طويلاً

لكي يكون وفياً لدورة الحياة... لأبدية الحياة.

هكذا يجسّد الفعل «يُحسن» قوّة دلالية مهيمنة، تمكّنُه من إنتاج دلالة ضدّية تمحو الدلالة السلبية التي يشير إليها البكاء، وتُحِلُّ محلَّها دلالة حيوية دينامية هي: الوفاء لأبدية الحياة. وبتعبير آخر، تعمل الجملة «يُحسن البكاء» بكثافتها الدلالية العالية، على نقل الصورة الشعرية من الجزئي إلى الكلّي، الكوني. حيث تنتشل الكتابة الشاعرَ من استجابته لحالة الحزن التي تشي بها رؤيته للأفق باكياً، لتذرع به الكون عمقاً وعلواً ليشهد زواج الأرض والسماء والولادات الكونية الواحدة تلو الأخرى.

أضف أنّ جملة «يُحسن البكاء» تمكن القارئ من تعليق ما حكى عنه النص وصرّح به بين قوسين، لتذرع به أيضاً أرجاء الكون، ليسمع ما لم يقله الربيع والخريف، ولا الشتاء والصيف، ويشاهد ما يتحقق عبر الفصول من إزهارٍ وإثمارٍ وإعشابٍ، واستجابة لنداء الوجود بالتفتح الكوني.

هكذا يجعل الشاعرُ التيه بيتاً له، باحثاً عن سرّ الوجود الذي ينكشف له عياناً:

«ينزل الشاعر في التّيه،

كمن ينزل بيتاً، ـ

هكذا يحمله الكونُ إلى محرابه،

ويرى السرَّ عياناً» (ص ٢٠٣)

للمـاء في النص الأدونيسـي ـ شـأنه فـي ذلك شـأن الموضـوعـات الأخـرى ـ حـالات تتباين من حـيث الحـالة التي يتسم بها حضـوره كمـوضـوع. فكلُّ مـاءٍ راكدٍ مسـتنقع في المكان، يأتي مـفرغاً من أية دلالة حيوية، ويكون مـفـعمـاً بدلالة الانتـهـاء والموت. وقد تأتي الغيوم، التي تذكّر بالمطر، مفرّغة من الماء والحركة:

«لا غيومٌ ترنُّ خلاخيلها، ـ

الحقول اكتست بزفير نباتاتها،

والغصون انقباضٌ

في وجوه الشجر:

هل يجيء المطر؟» (ص ٢١١)

إنّ أنسنة الطبيعة (الغيوم، الحقول، الشجر) تتمّ في الصـورة الشـعرية مع تفريغ فعل الأنسنة من مقومـات الحياة بما هي: الحركة والماء والهواء. فـالغيمـة في الأصل، هي الغيمـة الأنثى، المفعمة بالحركة والارتحـال نحو الغيوم الأخرى لتتـلاقح مـعـهـا، فـتصبح حبلى بضوء البرق، وصـوت الرعد، وتتـهيأ لولادة المطر. لكنها كمـا طرحـتهـا الصّورة هنا تأتي مفرغة من فطرتها ومـا وجدت له وعليه. إنّـهـا مـفرغة من الحـركة [لا ترنُّ خلاخيلهـا] وتفريغـها من الحـركة يحوّلها غيمـة عقيمـاً: لا صـوت، لا ضوء، لا رعد، لا برق، ولا مطر. لكنّ قصـور الغيمة أو تخلفها عن أدائهـا في الوجود سيكون له أثر سلبي في سواهـا. فالحقول مخنوقة بهواء راكد، فاسد، مـتسخ، مغبر، الأمـر الذي يبطل الشّـهيق، ويترك النباتات لتكتفي بزفيـرهـا. والانقبـاض حـالة تعمُّ الكون. الانقباض في وجوه الشجر والبشر بانتظار المطر.

تطرح الصـورة الشـعرية الحـركة كقيمـة، كعلّة لوجود الموجـود إنسانـاً كـان أم نباتاً، غيمة أم حقلاً، أم غير ذلك من الموجودات التي تسري فـيهـا دورة الحيـاة. إذا فُرّغ الموجود من الحـركة، آل الوجـود إلى الفناء. فـمجيء المطر في الطبـيـعـة رهين بنشـاط الحركة، ومـجيء الحـركة في الإنسـانية رهـين بنشـاط الوعي، وتفتح البصـر

والبصيرة:

«أرضٌ ـ قطعانُ غيومٍ

يرعاها رعدٌ أعمى» (ص ٢٧٧)

وفي الصورة إشارة إلى الاغتراب في مفهومه المعاصر. حيث يجري استلاب الإنسان من حريّته وإرادته وفرديته، لاختزال أبعاده الإنسانيّة في بعدٍ واحد. حيث يتحوّل الإنسان ذو البعد الواحد ظاهرةً معمّمةً، شيئاً رأساً في قطيع يُساق من قبل سلطة عمياء، أو حضارة صوتية مفرّغة من البصر والبصيرة.

ومن الطقوس الإبداعيّة الجديدة في الصورة الشعرية، طَرْحُ أدونيس للغيوم، لا في حالة الكفّ عن الحركة وحسب، بل في حالة جمود الماهيّة:

«شربَ اليأسُ ماءَ الرجاء، وصيَّر

إبريقه دواةً

والطيورَ غيوماً ـ جُمِّدَ الماء فيها.

[...] (ص ٢٠٧)

فاذا قرأنا «الطيور» كرمز لمن ينعمون بالأجنحة والقدرة على التحليق، أمكننا قراءة الصورة الشعرية على الوجه التالي: لم يبق للشاعر من رجاء يطفئ يأسه سوى حبر الكتابة. لكنّ الشعر لا يملك تغيير الحقيقة، بل يملك الكشف عنها. والحقيقة برؤية الشاعر هي: أنّ الحريّة، أي التحليق بعيداً عن حالة الموت المعيش في الهنا والآن، أصبحت مستحيلةً. فكل محاولة للتحليق علوّاً أو أماماً أصبحت أشبه ما تكون بغيوم تجمّد الماء فيها.

وتشير الصورة الشعرية هنا، إلى أن الوصول إلى حالة التجمّد والتحجّر، هو بمثابة الانتهاء والعدم. فحضور الانسان في العالم دون الحركة بما هي المشاركة في الكيان البنائي للوجود، يجعله حاضراً بحالة المفعولية لا الفاعلية. لكن مكوثه طويلاً بهذه الحالة سيؤدي إلى تحجّره فيها، ويؤذن بخروجه من خانة الأحياء إلى خانة الجماد:

«لم يعد في جسدي موجٌ لكي يحمل ماضيَّ

ولا أملك إلاّ

شرراً يسبح في صدري، ولن أكشف

أسراري إلا للشرر، ـ

سِرٌ هذا الزمن القاحلِ في ماءٍ حجرْ» (ص ١٤٤)

بعد القراءة، والعثور على كل هذه التحوّلات الإبداعية التي تتم بين عناصر في الغياب، لا يسعنا إلا أن نتساءل: هل ثمّة فكرٌ يملك جمعَ الحضور المتفرّق للزمن في لحظةٍ واحدة، ويمنحها قوة توليدية، كما فكر الشاعر في زمن الفعل الشعري؟

بقراءة ما يتوارى تحت السطور وخلف الموضوعات، نتمكن من العثور على رؤية أدونيس التالية: إنّ الانسلاخ عن المشاركة الذاتية في الكيان البنائي للوجود، هو كالسّفر في عربة بلا خيول. والكيان البنائي للوجود يتأسس في جوهره من «استئناف قيم الماضي الانسانية والحقيقيّة من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل. إنّه استئناف يستطيع وحده، العثور على الكليّة التي هي القيمة الجوهرية لكلّ حياةٍ أصيلة للفكر»(30) ذلك ما يطرحه «الكتاب» عبر كشفه عن تاريخ الفكر العربيّ في جوانبه المظلمة والمضيئة في آن واحد.

وتأتي أهمّية هذه الرؤية، من صدورها عن رؤية أخرى تشكل خصوصيّة فكرية في ذات أدونيس ومشروعه الشعري برمته. ذلك أن شعره لا يحمل رسالة فكرية تتجسّد بالدعوة إلى العمل بالمشاركة في الكيان البنائي للوجود، منظوراً إلى هذا العمل كواجب مفروض على الإنسان من الخارج، بل إنّ المشاركة في حدّ ذاتها تبدو له وكأنها تصدر عن نزوع فطري طبعت عليه الكائنات الحيّة إطلاقاً. ويكشف لنا ذلك عن إدراك أدونيس العميق للفلسفة الهيدجرية وإعجابه بها في آن واحد، ذلك ان الشاعر يفصح عن إيمانه العميق بأنّ الموجود في الوجود، لم يوجد عبثاً، أو بدون علّة. فالإنسان وكذلك جميع عناصر الطبيعة ومكوناتها «وجدت لا بوصفها قاطنة في إشراقة الوجود وحسب، بل بوصفها مشاركة في صنع هذه الإشراقة»(31)، وكل ما شارك في هذه الإشراقة «هو الدائم، الذي يدوم وتفيض أنواره كلما ظهر الوجود بغتة»(32).

هكذا تظهر «قيمة» الموضوعات المختلفة في النص الأدونيسي، من خلال أدائها الفطري، التلقائي، للمشاركة في إشراقة الوجود:

«يجهل النبع من أين يأتي، إلى أين

يجري – جهله علمه:

ملكٌ، والطبيعة كرسيُّهُ» (ص ٧٦)

الوردة تتفتح لأنها تتفتح، والنبع يبذل ماءه للطبيعة، يجهل من أين يأتي إلى أين يجري. يحفر بمائه مجرىً لمائه، ويغيّر مجراه ليبقى أميناً، ليحمي بقاءه، فجوهر وجوده في حركته، وموته في ركود حركته، لكن «يركض النهر وراء مائه ولا يمسك بـــه»(33) إنّه ليس قاطناً في إشراقة الوجود بل مشاركٌ في صنع هذه الإشراقة بعطائه المجانيّ. إنّه خالقٌ للفرح الكوني، ملك يتربع على عرش الطبيعة.

بناءً على قراءة القسمات الباطنية لأدونيس، تلك القسمات التي لا تُرى وإنّما تعرف بمدى الولادات الروحية التي يختزنها النص في بواطنه، نقدر أن نقول: إنّ الماء في حالته المائجة، الهائجة، هو الموضوع الأقرب إلى الحياة الروحيّة المتوقّدة للشاعر. ولطالما استدخل أدونيس البحر/الموج، كرمز محوريّ في الصورة الشعرية، كديوانه «مفرد بصيغة الجمع» تمثيلاً لا حصراً. أما في «الكتاب»، فقد تجلّى ميله إلى تبني الماء: مطراً، غيماً، سحاباً، كرمزٍ تكرر وروده في العديد من الصور الشعرية:

«سفنُ الحلم تجري على متن هذا

الهواء،

حاملاتٍ جرار الأغاني لريّ

الفضاء» (ص ٢٨٣)

ليس المهم في الصورة تشبيه حلم الشاعر بسحائب كمثل سفن تجري لريّ الفضاء، بل تلبّس هذه السحائب بحالة النهر. فالنهر يجري، يتحرك، يغيّر مجراه، يجهل من أين يأتي، إلى أين يجري، لكنه يستمر في حركته وجريانه كي يروي الأرض، كي يروي الحياة. وحلم الشاعر يجري، يمخر الهواء لريّ الفضاء. وفي صورة أخرى يقول:

«أتراها الغيومُ: خيامٌ من الدمع،

أم سفنٌ من دخان؟» (ص ٦٣)

تعتمد هذه الصورة الشعرية المفعمة بالحسّ الصوفي، على الوسيلة الأثيرة لدى أدونيس. وهي: انتهاء كلّ قفزة فكريّة يمارسها إلى قطاع لا يملكه: هو السؤال. السؤال الذي يتحول في شعره موضوعاً للفكر:

«أتراها الحياةُ امّحاء الشواطئ،

والموج فيها هو الراحلُ؟» (ص ١٩٥)

لكنّ الجواب الذي نحظى به في النص بعد سيل من الأسئلة ـ ان كان ثمة جواب ـ يأتي ليثير مزيداً من القلق والغموض:

«حيرتي أنّ قلبي نبعٌ ورأسي حريق» (ص ٧١)

وميل أدونيس في «الكتاب» إلى استدخال الماء في حالة الغيم والنبع والمطر والبحيرة والسحاب...، كرمزٍ في العديد من الصّور الشعرية، لا يعني عزوفه عن موضوعه المحبّب: البحر/الموج:

«فطرة الشّعر في بحره

أن يكون مريداً

لا لشطآنهِ ـ بل لأمواجه» (ص ٢٠٠)

إن اختيار الشاعر لموضوعه، يعكس ما طبعت عليه حياته الداخلية (إنسان الداخل)، كما يعكس أبعاد العلاقة القائمة في تجربته بين الداخل والخارج. وإذا كانت الموجة، بدلالتها المكثفة في «مفرد بصيغة الجمع» قد اختصرت الديوان بأكمله بجملةٍ شعرية واحدة: «وقالت الموجة أنا المستقبل»(34) فإنّ الصورة الشعرية السابقة، تختصر هنا رؤية أدونيس للشعر والمعرفة والعالم في آن واحد.

فالبحر في جوهره، كواحد من أهم العناصر المكونة للوجود، يستمد استمراريته من حركة الموج لا من سكون الشواطئ. فاذا فُرِّغَ ماؤه من حركة الموج فَقَدَ حركة الجوهر، فَقَدَ ديمومته وقدرته على الدفق الأبدي للحياة. فالموجة ترتفع وتعلو كي تنظر إلى الكون من علٍ، وتدعوه في الوقت ذاته كي ينظر اليها(35). واذا كان الشعر قد تلبّس حالة البحر في الصورة الشعرية، فان فطرة البحر في انتماء حضوره إلى الحركة لا إلى السكون، تصبح هي ذاتها فطرة للشعر. وانطلاقاً من صدور قيمة النتاج الشعري عما يتضمنه من خصوصيّة معرفية وفنّيّة في آن واحد،

فإنّ الإبداع والمعرفة كليهما، لا يحققان الاستمرارية بتجاوز الزمني والعرضي إلا بمقدار ما يحققان من التحرك نحو التجدد الذي يمليه التطور المعرفي والإبداعي عبر الزمن:

«الكتابةُ؟ هيِّئْ لحبركَ موجَ

الترحُّل، واهمس لشطآنه

أن تظلّ بلا مرفإٍ» (ص ١٠٨)

تنتهي بنا القراءة السابقة إلى الأمور التالية:

أ ـ ان رؤية أدونيس للوجود والأشياء والموضوعات تنطلق من منظور صيرورة الجوهر.

ب ـ إنّ الموضوعات التي يصيّرها الشاعر رموزاً، تدل على الشيء ونقيضه حسب ظهوراتها المختلفة، فهي تتلبّس بحالة السكون تارة، وبحالة حركة الجوهر تاراتٍ أخرى. فقد ظهر الماء في القراءة السابقة كرمزٍ محملٍ بالدلالة السلبية في حالة السكون، وبالدلالة الحيوية في حالة الحركة المفعمة بالتحول (البرق، الرعد، المطر، الموج).

ج ـ إنّ رؤية أدونيس لوحدة النقيضين في الوجود تتطابق مع رؤية هيدجر لمفهوم الحركة والسكون(36) «فالسكون في معناه الدقيق ليس غياباً للحركة بل هو يمثّل تجمّع الحركة [...] حيث ان هذا التجمع ينتج الحركة ويحتفظ بها في حالة كمون. أي أن الحركة تنبني في السكون»(37). لذا فإنّ كلّ ظهور للغيم في حالة السكون: (لا غيومٌ ترنُّ خلاخيلها) هو ظهور لسكونٍ في حالة تجميع الحركة والاحتفاظ بها في حالة كمون.

د ـ إنّ الرمز في النص الأدونيسي لا يدلُّ حسب سياق الصورة الشعرية أو أيّ سياقٍ جزئي في النص. ذلك انه يملك طاقة حركية عالية تؤهله لذرع حقول المعنى المنتشرة ما بين المحاور والأطراف مع بقائه محافظاً على وحدته وتماسكه في آن واحد. بل إنّه قد يفرز دلالة ضديَّة تعصف بسياق القصيدة خارج ما يعلن عنه النص. أي في معزلٍ عن رغبة الشاعر وما يميل إلى التصريح به.

هـ ـ إنّ الرمز، رغم هذه الحركيّة المكثّفة التي تؤهّلُهُ لمد العلاقات إلى العناصر المتهافتة في الواقع المعيش، لا يقوم بعملية الهدم لبناء النتائج أو الحكمة

والحلول، بل يكتفي عمله بالتشويش على الوعي الجماعي السائد وما يلازم هذا الوعي من قصور أو غفلة عن جديد التطور الحضاري للمسيرة الإنسانية.

و ـ إنّ أدونيس يطرح الذات الكاتبة نفسها «كرمزٍ» مفتوح على فضاء الإنساني. أي كرمز للذات الإنسانيّة في معناها المطلق، إذْ يتكرر تناوب الوعي بين الأنا والـ نحن، بين الوعي الفردي والجماعي على وجه ضمني حيناً، وعبر توظيف الضمائر حيناً آخر. ممّا يؤكد الطابع الضمنيّ لدلالة التجربة الإنسانية في معناها المطلق لا في معناها الشخصي للذات الكاتبة. فاللّجّ الذي يقترح الشاعر اقتحامه، في الفقرة التالية، والاسترسال في خوضه هو لجّ الفكر، والمعرفة التي ينبغي أن تكون غاية الإنسان ووسيلته معاً هي المعرفة الكليّة. أضف أنّ إعلان الذات القائلة بضمير المتكلم: أنا الوقت، يخلع عنها صفة المحدودية ويمنحها صفة الإطلاق، أي الذات الانسانية عبر امتداد الزمن:

«[...]
وأنا الوقتُ ـ انتظرتُ الشمسَ في مخدعٍ
جواب، أنا الصّارخ: هذا الكونُ موجٌ،
وأنا المُبْحِرُ، واللّجُّ الذي أقتحمُ الآن،
وأسترسل في أحشائِهِ
السكرى، رهان» (ص ١١١)

هكذا تعلو المخيلة فوق المكان وتتجاوز الزمان، حيث ينهض الرمز بالشعر، وينهض الشعر بالفكر، وتشحن القصيدة وعي القارئ بالتّمنُّع والمقاومة تجاه تناقضات العالم. ذلك ما يسوّغ لزمن النص أن يبعث الحياة في الزمن الموضوعي الغارق في الركود المميت، وما يسوّغ للشعر أن يعيد للمكان حركة الجوهر التي فقدها.

ويتمّ تحقيق ذلك كله في النص الأدونيسي من خلال اللغة الشعرية الأدونيسية التي تتميز «بالتخفيض المكثف لطاقة اللّغة الاخبارية»(38) ذلك ان استعمال اللغة آلةً لإيصال الرسائل الفكرية يبقى سمة عامة وعالمية حسب تعبير يوري لوتمان. لكن العمل الفني الرفيع «لا ينقل رسالةً جاهزة، بل رسالة تكون بمثابة مولّدٍ لرسائل جديدة أو متجدِّدة (بمعنى خارجة عن المُعاد والمألوف)»(39).

ج ـ الصورة الشعريّة والأرض:

تستدعي الأرض أوّل ما تستدعي من معاني الوجود الكبرى، التراب. والتراب رحم الصيرورة، موطن الموت والحياة، والتقاء الخصب والعدم. وفي دلالته الدينية والميثولوجية: الترابُ أصلٌ. من حفنةٍ منه خُلق الإنسان وإليه يعود حفنةً من تراب. والأرض موطن النّار والماء، الرمل والثُّمر، العشب والحجر، الإنسان والجماد، سكنٌ للأشياء ونقيضها في آن واحد. وفي معناها الأعمّ، تدلّ الأرضُ على ما هو قاع لشيء آخر يستند إليه: فقاع البحر يسند ماءه، والأودية تسند الجبال، والتربة تسند الشجر والإنسان وما يقام عليها من بناء.

وأصل الشيء أسفله وما كان قاعدةً له. والجذر أصلٌ تستند إليه الفروع، تنمو منه وتتفرّع عنه. والأرضُ أصلٌ، مكان قامت به الحياة، يستوطنه الإنسان، يُحييه ليحيا به، يألفه، ويذود عنه كمساحةٍ لأدائه الإنسانيّ حيّاً، ودفنه بعد الموت.

والترابُ، كواحدٍ من عناصر الكون، يشكّل موضوعاً خصباً لمخيّلة الشعراء، لما يتضمّنه من طاقة توليديّة تجعله قاسماً مشتركاً للمعاني الكيانيّة الكبرى في الحياة، وللجمال الشامخ في الوجود.

يتعامل أدونيس مع موضوع شديد الخصب كالتراب، بتصييره رمزاً، لأنه يعي تماماً أنّه قادر على تحويله بذرةً يقذفها إلى ثنايا أرض خصبةٍ تمكنها من الانقسام على ذاتها إلى بذور عدّة، تنمو في أطراف النّص وأرجائه بصور متغايرة. وبتعبير آخر، إن الرّمز، بحسب السياق الذي يسكنه، سيتلبّس بالحيويّة التي تغمر النّص وزمنه تارةً، وبالحزن السلبيّ الذي يغمر النصّ وزمنه تاراتٍ أخرى.

هي ذي الأرضُ أمام أدونيس، بساطاً للبصيرة وفاتحةً للبصر:

«أتراه الحجر

يتحدّث مع نفسه؟

أتُراه الشجر

يتحاور ـ أغصانه كلام؟

أفقٌ ـ مسجد للبصيرة، فاتحةٌ للبصر» (ص ٣٠٩)

سبق القول إنّ أدونيس يتعرف إلى الكون عبر لغاته التي هي أفعاله التي تخبر عنه. ورغم ما تتّسم به الصورة الشعريّة هنا من طابع صوفيٍّ يتجلّى بالتساؤل والغموض واتساع أفق التصوّر وغياب الجواب، فالطابع الكوني المنفلت من البعد الزمني للصُّورة الشعريّة، يفجّر في داخلها نبعاً لحركة الصيرورة من جهة، ويوحي لنا ونحن نقرأ السؤال تلو السؤال، أنّ رؤيةً ما، إجابةً ما، تُقذف نحونا وأننا نحن أنفسنا من يقذفها، من جهة ثانية. فقد تكون من لغات الحجر، صموده أمام الزمن، وشهادته لتواريخ أمم قامت وحضارات بادت، وقد يكون له مقولات أخرى، يفهمها كل قارئ من موقع مختلف. وعندما نصغي إلى لغة الشجر، نعرف أن الأغصان تقول دون قول: حكاية الزمن، والفصول، والليل والنهار، والهواء والمطر. تقول حكاية عريها في الخريف، وصمودها في الشتاء، وتفتّحها في الربيع، وبذلها المجّاني في الصيف.

وإن كان للشجر لغته، فإنّ للتراب لغة حروفها زهرٌ وعشبٌ:

«لِمَ لا أرى غير الفرات؟

ألأنّه لغةُ التراب - حروفها

زهرٌ وعشبٌ»؟ (ص ٣٠١)

إن ظهور العشب الأخضر في الحقول والبراري، يقول حكاية الطبيعة، حيويتها، انتاجيتها، قدرتها على الخلق الذاتي للحياة، انجذابها الفطري للمشاركة في اشراقة الوجود.

أمّا الزهور، فلها لغة تعبيريّة أخرى. إنها ترقص في الرِّيح احتفاءً باللِّقاح:

«تتغنّى الزُّهور بشعر اللِّقاح، ويرقصن

في الرِّيح رقص الشرر» (ص ٢٨٩)

إنّ براعة أدونيس في إضاءة الصورة الشعرية بتلك الصورة الفنيّة العالية، لا تصدر عن براعته في اختيار موضوعاته من الطبيعة والعالم. فالأبجدية الرمزيّة ليست أمراً فردياً يخصّ شاعراً دون سواه. ذلك أنّ الشاعر ينتقي رموزه وموضوعاته من مساحاتٍ كونيّة واسعة ومبذولةٍ للجميع [Déjà vu] لخروجها عن دائرة الذاكرة الثقافية والاجتماعية المحدودة وارتباطها بما هو شامل وكلّي. فالغناء، والزُّهور، والشِّعر، والرقص، والرِّيح، والشّرر، هي موضوعات تكاد لا تخلو منها أو

من أحدها قصيدة في العالم قديماً أو حديثاً. لكنّ نسق العلاقات التي تربط هذه الموضوعات بالرمز، وتربط الرمز بالعالم، هو ما يحقّق للشاعر خصوصيّته ويخلق له لغةً تميّزه وتخصّ عالمه الشعري دون سواه(40).

تكشف قراءة الصورة الشعرية السابقة عن نسق العلاقات في بنائيّتها عبر التحقُّقات الإبداعية التالية:

أ ـ توزيع العلاقات إلى طبقات أو أصناف متغايرة. فهناك علاقة الأرض بما عليها (الزهور ـ الريح ـ اللقاح ـ الشرر) وبمن عليها (الإنسان الرائي ـ الإنسان المبدع ـ الشعر ـ اللقاح المثمر) ومن ثمّ، الحركة (الغناء ـ الرقص ـ رقص الريح ـ رقص الشرر).

ب ـ دفع العلاقات إلى التحرُّك، التواشج، التقاطع، والالتقاء. فهناك لقاح الطبيعة: تتلاقح الأشجار، تنمو الأكمام، تتفتّح زهوراً، تسكن الزهور في إشراقة الكون، تمتلئ ضوءاً، تتناغم مع وجودها، تتمايل، ترقص في الرِّيح وكأنها شرر متحرك يضيء الفضاء.

وهناك لقاح الشعر أو شعر اللِّقاح: فهناك الشِّعر، والناس الذين يقرأونه، وشاعر مليء بضوء البصيرة وضوء البصر، بتوأم لضوئين يخترقان العقول، وضوء التمرُّد وعدهما المنتظر.

ج ـ دفع العلاقات إلى التحرُّك والتلاحم والتماهي:

فهناك الزهور: تتفتّح، تسكن في إشراقة الوجود، تستمدّ ضوءها من هذه الإشراقة، تتحوّل شرراً مضيئاً.

وهناك الشاعر: المسكون بضوء البصيرة والبصر، والمنتج للفعل الخلاّق.

وهناك الشعر: شعر اللِّقاح، المسكون بضوء التمرُّد.

وهناك البشر: يقرأون شعر اللِّقاح، يقدح فيهم نار الثورة، وحركة الرياح، يتحوّلون شرراً متحركاً.

وهناك الأرض: التي تقيم مهرجاناً للضوء، يرقص فيه الناسُ والثوار، والشعراء، والزهور، يرقصون جميعاً في الرِّيح رقص الشرر، رقص المساهمين في صنع الضوء وإشراقة الوجود في آن واحد.

د ـ تحويل الرّمز عبر مدّ العلاقات بينه وبين الموضوعات التي استدعتها الصورة الشعرية، إلى ما يشبِّهه لوتمان بكرةٍ من الكريستال التي تشعّ ما لا يُعدُّ من الاشعاعات الضوئية(41) إذ تكون هذه الكرة محكوكة بكثافة شديدة عبر طبقاتٍ عديدة من الخطوط المتقاطعة والمتشابكة التي تعكس حزمة الإشعاعات الضوئية المنبعثة من الصورة الملتحمة بالرمز، بصورة تربك القارئ وتتركه في دوّامة البحث عن النّواة التي تشعّ الحزمة الضوئية إثر الأخرى.

هـ ـ المقدرة الشعريّة على تكثيف التعبير بدرجة قصوى، مع الحفاظ على تماسك الصُّورة، وقدرتها على النبض الدلاليّ، وبثّ الإضاءة الحيويّة بالتوليد الذاتي.

إنّ الأرض التي هي مسرح هذا المهرجان الحيوي الضوئي الراقص، هي الرمز الغائب عن الصورة، والمتخفّي وراء موضوعاتها ليؤسّس بناءها في آن واحد.

بكلمات أخرى، إنّ ما قلناه، وما لم يتّسع المقام لقوله، وما ستقوله قراءاتٌ أخرى تغاير رؤيتنا التأويليّة، كلّ ذلك، استطاع أدونيس أن يختصره في كلماتٍ أقلّ عدداً من أصابع اليدين:

«تتغنّى الزهورُ بشعر اللّقاح، ويرقصن
في الرِّيح رقص الشّرر»

وإذا كانت «الأرض» كرمز، قد توارت في الصورة السابقة خلف الموضوعات، فإنّ أدونيس يفتت حضور «الأرض» في الصورة التالية ويكتفي من ذكرها، بما يشبهها ويذكّر بها من الموضوعات:

«القرى في السوّاد نساءٌ من نخيلٍ وزرع
والبساتين تحنو عليهنَّ ـ
ما أطيب الوردَ ما أكرم الثمار
قريةٌ في السوّاد: جراحٌ
وأساطير نارْ» (ص ١٥)

تظهر القرى، ومزارع النخيل، وبساتين الورد والثمر، كأماكن لريفٍ يذكّر

ببراءة الحياة ونقاء النفوس وبهاء الحقول، والألفة الحميمة بين الطبيعة والبشر. والقرى في السواد، بسبب بعدها عن المدن وطول إغفالها من مشاريع التنمية والإصلاح، هي موطن دائم للفقر والتّعب والجراح. إلا أنّها في الوقت ذاته مهدٌ مهيّأ لولادة الثورة. ففي عتمتها تتجمّع نار الاحتجاج والرفض وفي سكونها تتجمع حركة التمرُّد والثورة. ورغم ذلك، تبقى حالة التناغم مع الذات ومع العالم بادية الحضور في الصُّورة الشعرية.

إلا أنّ حالة التناغم مع الذات والأرض والعصر والتاريخ، لا تدوم طويلاً في «الكتاب». إذ لا تلبث الذاكرة أن تنتزع أدونيس من ذكرى طفولته في القرية حيث براءة الحياة وحلاوة التعب، لتذرع به في طريق بعيدة تتوهّج فيها الجراح:

«الطريقُ، وذاكرةٌ تتنزّه فوق التراب، وتحت
التراب، ترابٌ
يتقمص – وقتي قميصٌ له.
الطريقُ، وأدخل في فلكٍ للإشارات: ماذا؟
وأصغيتُ، أُصغي:
تتوهّج فيّ المصابيحُ، تلك التي سُمّيتْ
جراحاً». (ص ١١٥)

تقدّم ذكرنا لما تشير إليه الأرضُ في دلالتها الدينية واللغوية والميثولوجية. لكنّ حيازة أدونيس لمقدرةٍ لغويّة فائقة تمكّنه من التقاط فكر اللُّغة وعقلها، ينحو بنا إلى دلالةٍ أخرى يبثها تنزّه ذاكرة الشاعر، فوق التراب وتحت التراب عبر المراحل التاريخية. هذه النزهة، تجسّد الذهاب إلى التراب/الأصل/القعر، في رحلةٍ يبحث فيها الشاعر عن جذر الحقيقة وأصلها. ومن يذهب في بحثه إلى قرارة العمق، أو قرارة الجحيم حسب تعبير الشاعر، فإنّه منتهٍ لا محالة: إما إلى الموت احتراقاً بهذه النّار، أو إلى الصعود منها وتحقيق النجاة بعد أن اكتشف هذا «الأصل» واكتشف ذاته في هذا الاكتشاف في الوقت ذاته.

في مرحلةٍ أولى، يؤول ارتحالُ الذاكرة بالشاعر، إلى موقفٍ بالغ الوطأة والتعذيب، ثمّ لا يلبث أن يبلغ حالة من تفتّح الجراح وتصاعد الحريق في داخله:

«الطريق، وهذا الحريقُ الذي يتصاعد فيّ - [...]
تتوهّجُ فيّ المصابيح، تلك اليها سمّيتْ
جراحاً».

نعلّق قراءة الجملة الدلاليّة المهيمنة في المقطع الشعري بكامله: «تتوهج فيّ المصابيح» بوضعها بين قوسين، لنعود إليها بعد العثور على ما يفوّح الجراحات ويؤجّج الحريق في دواخل الشاعر:

«أرضٌ - صوتُ سمٍّ، وصدى زرنيخْ
والرايات رؤوس مقطوعة
أرضٌ تتوكّأ والظلمات لها عكّاز.
من أين يجيء الضوء، وكيف يجيء لهذي
الأرض المنقوعة
بدم التاريخ؟» (ص ١٥١)

نترك هذا المقطع الذي تعلن بنائيته عن تحرر الشاعر من قيود البناء الطبقي لمستويات النصّ، مُؤْثراً تلقائية البوح بهموم الأرض وظلاميّة المكان، لننتقل إلى فقرة شعرية أخرى، لا تبتعد كثيراً عن سابقتها من حيث البنائية الشعرية التي تبدو أكثر ميلاً إلى مساحات النثر الشعري أو نثر التفعيلة:

«كيف تنفكُّ من قيد هذا التشرُّد،
من أسر هذي الإقامة
في غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة؟
عجباً - نتكسّر، نبني جسوراً
لا لنعبر، لكن لنرثي أنقاضنا» (ص ١٠٣)

ومع متابعة الارتحال في طريق الذاكرة، تهبط إلى زمن النص صور الشعراء والمبدعين والكتاب والفنانين الذين مارست السلطة عليهم أبشع جرائمها: قتلاً، وحبساً، وتعذيباً، ونفياً، وتشريداً. حيث يبدو المقطع الشعري كشريط سينمائي

صوَرٌ بالانتقال السريع (flash back) ما بين قبور شعرائنا وكتابنا في الماضي، وما لا يزال يلحق بالكتاب والمبدعين من المصير ذاته في الحاضر:

«لن أقول لكم كيف عاشوا، وكيف

يعيشون، أو كيف جاءت إليهم ـ عنيتُ

القبورَ، ولا كيف كانوا يهبطون إليها

بأجسامهم كلها أو بساقيْن، أو كتفيْن

وصدرٍ. (...)

أصدقائي ـ كلاّ،

لن أبوح بأسرارهم». (ص ١٥٥)

ليس مهمّاً تحديد الأسماء والأماكن والأزمنة، المهمّ، هو تحوُّل هذه الأرض لفظةً للخوف والرعب. جوعٌ وعريٌ ودمعٌ يتقطّر من تباريح الإنسان وجراحاته النازفة، والزمان يتحوّل خيطاً يتآكل ويحدودب «في هذا الزمن الذي يتآكل ويحدودب/يدخل س ١ في مكبّر الصوت ويحفر اسمه في الهواء/يدخل س ٢ يكشط من وجه الأرض إلى لعنة ربّه/ويكون س ٣ قد سلّم روحه وجسمه وماله لمولاه الحاكم وليّ الزمان جلّ ذكره/راضياً بجميع أحكامه له أو عليه/لا يعترض لا ينكر شيئاً من أفعاله ساءه ذلك أم سرّه» (ص ٨١). حيث الإنسان كناريٌ لا عزاء له ولا يرى حوله غير الأقفاص، والشعراء في أرض تخنق أصواتهم وتمحق ذكرهم ولا تعترف ببنوّتهم الا بعد فوات الأوان.

ليس الاسترسال في البحث عن الشواهد التي تحمل رؤية أدونيس السلبيّة عن الأرض أو التاريخ، هو ما نطمح إليه في هذا المجال. ذلك أنّ طموحنا يصدر عن الاهتمام بوجوب تقليب هذا الرُكام المتراكب في أنحاء «الكتاب» والنبش في ذاكرة النص، أطلالها ورمادها، للعثور على الجمرة التي تشعّ الدفء في القسمات الداخلية لأدونيس، وتنشلها من خدر البرودة والموت الذي يسري إليها واحدة تلو الأخرى. وبتعبير آخر، إنّ ما تطمح إليه توجُّهاتنا، هو الكشف عن البؤر الدلاليّة التي تتواجد في الثنايا الداخلية للموضوعات والرموز والصوّر، والتي تبثّ دلالاتٍ تمحو سكونيّة المقاطع الشعرية والصوُر، عبر دفقٍ حيويٍ يبقى في حالة كمون أو بثّ ضمنيّ متلبِّس

بالغياب. هذا الدفق الحيوي النابع من مساحات الصمت، هو الذي ينتشل الحالة الروحيّة للشاعر من خطر الاستسلام لوطأة الزمن الموضوعي وما تختزنه الذاكرة الجمعية فيٌّ تاريخها الطويل من أحداث الرعب والقتل، وظلال اليأس.

بناءً على ذلك، نعود لقراءة الجملة التي أجلنا قراءتها بوضعها بين قوسين (تتوهّج في المصابيح) بادئين بالسؤال التالي: ما الذي يطفئ نار الشاعر ويحوِّل جراحه مصابيح متوهِّجة؟ وما الذي يجعل الشاعر يتعالى على غصّته الكيانية وهمّه الوجوديّ، ليعلن مفارقته للماضي والحاضر لهذا العالم المنطفئ؟:

«لستُ من هاهنا أو هنالك،

من ذلك العالم المنطفئ

قدماي تجيئان من طرقٍ

لم تجيءْ

أتقدم في ظلمات المكانْ

ترجماناً وضوءاً لهذا الزمانْ» (ص ١٠١)

ندرج الإجابة عن الأسئلة السابقة ضمن النقاط التي تلي. وننوِّه هنا، بأنّنا أعدنا ذكر بعض النقاط التي سبق ورودها في مواقع سابقة من البحث، متوخّين في ذلك جمع هذه النقاط في حيز متجاور:

١ ـ من الأمور التي لا بدّ أن تحظى بأوّلية الاهتمام لقراء شعر أدونيس عدم إغفال حقيقة التحولات الجارية في الغياب، والتي تطرأ على كلٍّ من المعنى والذات الكاتبة في آن واحد. ذلك أن تلك التحولات تقوم بفعلٍ مزدوج، بنقل الفعل الإبداعي والذات المبدعة، كليهما، من الجزئيّ، العرضيّ، الزمنيّ، إلى الكليّ، الدائم، الكونيّ. تلك النقلة، تجلو السبب وراء قول الشاعر «تتوهّج فيّ المصابيح، تلك التي سُميت جراحاً» في مقطع شعريٍّ هو الأكثر قسوةً وإيلاماً وتعذيباً للذات الكاتبة.

ففي هذا المقطع، تمارس ذاكرة الشاعر رحلةً استرجاعيّة باتجاه ماضويّ، بحثاً عن أصل نشوء الخلل الذي أصاب الحضارة العربية بالتآكل والتهافت ويكاد يقذف بها خارج التاريخ. وإذ يكشف له سفر الفكر عمّا يشعل حريقاً يتصاعد في دواخله، يثب الشاعر في لحظةٍ مفاجئة، فوق ركام الماضي وهشاشة الحاضر، إلى

لحظةٍ ومضةٍ إبداعيّة تخترق دواخله بوهج يقتلع الجراح، يحوّلها مجرّد اسمٍ متعارفٍ عليه بالخارج، حيث يتمّ استبدالُ الجراح الداخليّة بمصابيح تتوّهجُ بضوئها لا بنارها.

نُسمّي النواة الدلاليّة التي تتضمّنها جملة «تتوهّج فيَّ المصابيح» المفتاح الذي يفتح الباب أمام الشاعر لدخول لحظة الانفصال عن الحالة الاسترجاعيّة، ويهيِّئه لدخول لحظة العبور التي يحقّق إثرها وثبته المفاجئة من المكان إلى نقيضه. وثبة تنقله من ضفة المخاطر والأهوال إلى الضفّة الأخرى.

ما الذي يعثر عليه أدونيس في الضفّة الأخرى، فيحوّل جراحه بمفعولٍ سحريٍّ مصابيح متوهّجة؟ وهل يكون المعثور عليه، هو الحلّ الشافي لأمراض الحضارة العربية، أم هل يكون هو الجواب المطلوب لإضاءة هذا العالم المنطفئ؟

«نستطيع تعريف لحظة الإلهام الإبداعيّة بأنها حالة مغرقةٌ في بعدها عن الثُّبات. ذلك أنّ هذا البعد يحول دون تطوُّرها باتجاه ما هو بسيط وقابل للتنبّؤ، بل يجعله أمراً مستحيلاً»(42).

وبكلماتٍ أخرى، إنّ لحظة الألق الإبداعيّ الوامض، التي حولت جراح أدونيس مصابيح تتوهج بالضوء، لا تجعل الصورة الشعرية قولاً واصفاً لحالة ذهنيّة مستقرّة وقادرة على طرح الإجابات أو الحلول الاكتماليّة. انها ليست أكثر من لحظة تنقل الشاعر إلى حالةٍ من العبور الدائم «state of passage» من حالة إلى أخرى، وتمكّنه من محو الذاكرة بنظرةٍ شموليّة، محواً آنيّاً يدوم بقدر الوقت الذي تحلّ به لحظةُ العبور محلّ الذاكرة بوصفها إخفاقاً مريراً.

إنها اللحظات التي يلامس فيها الشاعر منطقة اللاشعور في غفلةٍ من الوعي. حيث يحكي لاوعي اللُّغة ما لا يحكيه وعي الشاعر. إنها لحظة انتصار موهوم، تهزم فيها ذاكرةُ النص المسافةَ الموصولة بإخفاقات الماضي وتُوقف تداخل الأزمنة. ثم لا تلبث أن تعود لتفسح لهذه المسافة طريق العودة والحضور، كلما أفاق الشاعر من لحظته، وآبت به صحوتُه إلى حقيقة التجذُّر في عدم الحاضر وإخفاقاته المريرة أيضاً.

ولكن، إذا كانت لحظة العبور هذه، هي لحظة انتصار آنيّ موهوم، يبقى في ذهن القارئ سؤال لم يحظ بالإجابة حتى الآن: ما هي النظرة الشمولية التي يمحو بها الشاعر ذاكرته الاسترجاعية بوصفها إخفاقاً تاريخيّاً مريراً؟

من معرفتنا بانتاج أدونيس الشعري والنثري عبر رحلته الكتابية برمتها، نبني تأويلنا انطلاقاً من رؤيتنا، بأنّ «التحول» في معناه الأكثر اتساعاً وشمولاً، يشكل بنيةً نوويّة في التركيبة الإنسانية والإبداعية والفكرية لأدونيس عبر مراحل حياته كلها. من هذه الرؤية وعليها، نبتني إجابتنا بالقول: إن الأصل، هو ما يسافر إليه الفكر في بحثه عن جوهر الحقيقة. وسفر ذاكرة الشّاعر فوق التراب وتحت التراب، إنّما يجسّد «قفزة الفكر في ذكر الوجود بحثاً عما يوجد ويدوم ويفتح للفكر في هذا ـ الذكر ـ آفاقاً جديدة»(43).

يبقى أن نقول، إنّ شخصاً مغامراً على وجهٍ فدائيٍّ، كأدونيس الذي يبني رؤاه ووجوده على «التحوُّل» كقيمةٍ عليا، لن يهمّهُ إن فتحت له هذه القفزة آفاقاً تصعد به أدراج النّجاة والمتعة والأمل، أو تهبط به إلى قرارة الموت في الجحيم. إنّ ما يهمّه حقّاً، هو إقدامه على هذه القفزة وتحقيقه لها «كفعل» يجسّد قيمة عليا للإنسان. فمن موقف هذه القفزة ومقامها سيكتشف الشاعر جوهر موضوعه ويولد هو نفسه مرّة أخرى في هذا الاكتشاف، إنّه لن يعود من رحلته هذه خائباً صفر اليدين. فلجّة الفكر لا تعرف الحياد. ومجرّد دخولها أو السّفر إليها، هو بمثابة مكافأة كبرى، يتلقّاها الشاعر في لحظة نشاطٍ روحيّ خالص، وهي في الوقت ذاته: لحظة امتلاءٍ بالاحساس العميق بالوجود، وانقطاع مفارقٍ للزمان. في هذه اللحظة بالذات، يمتلئ الشاعر بالعالم ويملأه العالم. ينتشي، يفارق، تغشاه غيبوبةٌ مسكرة، يخترقُه ومض اللحظة، يضيئه من الداخل، يقذفه بألق شهاب يشعل فيه ضوءاً يحوّل جراحه مصابيحَ متوهّجةً، قبل أن يهوي منطفئاً.

هكذا نجد أنّ الطرق التي يسلكها أدونيس في حجّهِ إلى الحقيقة والمعرفة، هي التي تسوّغ له الاعلان عن عدم انتمائه إلى هذا العالم المنطفئ. قدمان تجيئان من طرقٍ بعيدة خطرة المسالك، لا يجيد خوضها وعبورها إلا من يحدوهم إغراءٌ روحيّ أصيل للمشاركة في إضاءة المكان والزمان: أما المتقاعسون، فمصيرهم محتوم بخروجهم من نوع الإنسان إلى نوع الشيء، الجماد المؤنسن:

«خطواتٌ جراحٌ،
والجراحُ متى استأنست تماهت بالتراب، وصارت
صورةً،
وتأنسنَ فخّارها». (ص ٢٨٧)

٢ ـ غنيّ عن القول أنّ البنائيّة الشعرية في النص الأدونيسي، هي بنائية مركبة المستويات أو الطبقات. ويسري ذلك على بنائية الرمز، والمفردة المجسّدة للموضوع، والصورة الشعرية، والسياقات الجزئية في المقاطع الشعرية، والسياق الكلي للقصيدة، أو الديوان بكامله. ما بين هذه المستويات يفتح الشاعر قنواتٍ تتقاطع وتتجاذب وتتلاقى عبر ما يتدفّق فيها، ومنها، ما يسمّى بحركة العلاقات الداخلية في لغة أدونيس الشعريّة. هذه الخصيصة تفرض على قارئ النص الأدونيسي، بعض القيود التي لا تستقيم القراءة دون الالتزام بها. من ذلك، وجوب قراءة الرمز قراءة عمقيّة، في مبعدة عن المستوى المباشر، وما يحكي عنه النص، ويميل الشاعر إلى التصريح به حين وقوعه فريسةً لأشباح الذاكرة الجمعيّة وأهوالها المفجعة، في الماضي البعيد والحاضر القريب على حدٍّ سواء.

في «الكتاب» بخاصة، ومع ما تحفل به الهوامش من سرد الراوي لدمويّة التاريخ ولعنته السّادرة، ومع ما يتخلّل المتن من خفوتٍ في صوت الشّعر، وأنات مخنوقة في حلق الشاعر، يتعاظم احتمال الرؤية الخاطئة والتأويل الإسقاطيّ ـ إن جاز التعبير ـ في حال انجذابنا إلى ما نودّ قوله ونحبّ سماعه، لتهدئة يأسنا وإحباطنا من مآل الأمور. الأمر الذي سيقودنا إلى نوع من العمق المزيّف، ويعمينا عما يجب العثور عليه. وفي رأينا، أنّ ما يجب العثور عليه في مثل هذا العمل الشعري المركّب، الذي يتقاطع فيه الشعر والنثر، الحاضر والتاريخ، الأنا والعالم، والتناغم والعدم، هو الوجه الآخر «للكتاب». الوجه الباطن الذي يتوارى فيه صوت التمنّع، والرّفض، والمقاومة، والرّهان على ضوء تاريخ قادم، خلف الموضوعات والصّور والرموز. لقد كشف «الكتاب» لنا عن الوجه القبيح للحاضر والتاريخ، وترك لنا مهمّة العثور على المساحات الغائبة بين طيّات النص وثناياه، حيث تذوب الشمس في ظلالها، وينقلب الموقف الاسترجاعيّ لما مضى إلى موقفٍ استشرافيّ للتطلّع إلى المستقبل:

«كاد أن يتخلّى الترابْ،

من شقاءٍ ورعبٍ،

عن نباتاته، ـ

هكذا ـ قدماي على الأرض،

لكنّ لي فرساً في السّحاب». (ص ٢٠٦)

تجسّد الصورة الشعريّة الأولى، تردّي الشروط القائمة في الزمن الموضوعي الراهن، وبلوغها حدّاً خانقاً لكل شروط الحياة وعناصرها. فقد بلغ هذا التردّي في إمعانه في الخروج عن سنّة الحياة وفطرة البقاء، مبلغاً يكاد من هوله أن يجعل عناصر الوجود (التراب) تتخلّى عن وظيفتها الكونيّة وتكفّ عن توليد الحياة. فإذا ماتت غريزة توليد الحياة في التراب، فإنّ كلّ موجود في الوجود سيجهض أداءه الكوني ويؤول إلى العدم.

هذا التصوير العميق لحالة تجذّر العالم في العدم، لا يطلق رصاصة تردي القارئ رعباً، بل يطلق شحنةً كهربائية تصعقه، وتتركه تحت تأثير الصدمة يتلمّس جسده ليتأكد أنه ما زال حيّاً، ويتلمّس إرادته وقواه ليخرج بنفسه من دائرة الموت هذه. لكنّ هذه البراعة الفائقة في قوّة التصوير الشعري، قد تتحول سلاحاً ذا حدّين يحتمل أن ينال من النُّص والقارئ أو من الشعر والقراءة على الوجه التالي: لقد اختصر الشاعر معاناتي الذاتية كإنسان، ومعاناة البشر في العالم كلّه في صورةٍ بالغة الإضاءة والتأثير. لقد طرحها بين يديّ لأتملكها. إنّها تقول ما أودّ قوله وتصوّر ما عجزتُ عن تصويره، وتطلق صرخة رعبي ويأسي من مكامنها. إنها ملكي، ما أقوله للعالم عبر صوت الشاعر.

هذا الشُّعور بالملاء الإبداعي، بما هو نشوة القارئ، دهشته، وإحساسه بحقّ امتلاك القول الشعري، لا يخلو من مخاطر قد تمسّ القارئ، وإن كان في جوهره من سمات الأدب العالمي. فشعور القارئ بامتلاك هذه الصورة الشعرية أو تلك، قد يملأه بالاكتفاء ويصرفه عن متابعة سياق الصورة. عما جاء قبلها أو بعدها من الصور أو الوحدات اللُّغوية. أي سيضلّله ويعميه عن العثور على الوجه الآخر للصُّورة، الذي يتوارى في لغة أدونيس الشعرية خلف الموضوعات الواردة في سياقات مجاورة أو بعيدة. للإيضاح، نعود لقراءة الصُّورة الشعرية السابقة داخل سياقها الكامل في المقطع الشِّعري:

«كاد أن يتخلّى الترابْ،
من شقاءٍ ورعبٍ،
عن نباتاته، ـ
هكذا ـ قدماي على الأرض،
لكنّ لي فرساً في السّحابْ».

يكشف هذا السياق الذي تسكن فيه الصورة الشعرية الأولى بجوار صورةٍ تليها، أنّ صرخة الرُّعب التي يطلقها الإنسان المعاصر إذْ يغوص عمقاً في اتّجاه العدم، لم تأت في حقيقتها إلا لتضيء صرخةً أخرى وتعمّقها: صرخة الحريّة، صرخة الإنسان القادر على صنع حريّته بيديه، والتحليق صعوداً، بعيداً عن العدم الذي يتآكل الأرض ومن عليها.

ولكن، كيف يحقّق الشاعر هذه الحرية؟ وما الذي يسوّغ معراجه من الأرض إلى السحاب؟ وكيف يحقّق تواجده في المكانين كليهما، في آن واحد؟

الواقع أنّ للتأويل في النص الأدونيسي عدّة وجوهٍ واحتمالات، قد تكون منها الاحتمالات التالية:

ـ فقد يكون المسوّغ لقدرة الشاعر على الوجود في الأرض والسحاب في آن واحد، هو أسفار الفكر إلى لجّ المعرفة «فالقفزة ـ بالدلالة الهيدجرية ـ تترك الأرض المنطلق، ثم تعود إليها بالفكر ـ الذاكرة حتى لا تفقد الذي لم يزل موجوداً»(44).

ـ وقد يكون المسوّغ مقدرة الشاعر على الإبداع كفعل خلاّق. حيث تصبح اللُّغة/الكتابة، فرساً يصعد به بعيداً عن تلُّوث الأرض إلى حيث النقاء والصفاء.

ـ وقد يحقّق الشاعر حرِّيّته من خلال أسفار الفكر في بحثه عن الأصل، للوجود والأشياء والحقيقة. إذ إنّ من يكتشف الأصل يعثر على ذاته من خلال هذا الاكتشاف.

ـ وقد تتحقّق حرِّيّة الشاعر من خلال الفعل الخلاّق. فالمبدعون ينعمون بحرية الداخل، بحرية التحليق، بضوء يسري من العروق إلى الأصابع. ضوء لا يُدرك ولا يسجن ولا ينتزع ملكيّته أحد.

٣ ـ هكذا نجد أنّه يتعيّن تلافي القراءة الاجتزائية بما هي قراءة الصورة أو الرمز أو الفقرة الشعرية، خارج سياق المقطع الشعري الذي هو امتداد للسياق الكلي للنّص. ذلك أن شعر أدونيس يصدر عن رؤية حضارية شمولية للعالم والتاريخ، لا بدّ من رصدها في سياقها الكلّي والوقوف على ما تطرحه من حوار وشكٍ وسؤال ورفض واختلاف من جهة، وما ترى فيه وعبره نوراً كونياً لا تنضب منابعه ولا يطفئه الزمان:

«لمَ لا أرى غير الفرات؟

ألأنه لغة التراب ـ حروفها

زهرٌ وعشبٌ؟

ألأنّه رحم الصداقة ـ يلتقي

فيه النقيضُ نقيضَه؟

ألأنَّه كبد الطبيعة ـ تنحني

فيه البلاد على البلاد، وينحني

فيه النبات على النبات؟

الأرضُ نائمة على أنقاضـها

والوقتُ يوغل في السباتْ، ـ

لمَ لا أرى غير الفرات؟» (ص ٣٠١)

هذه الصُّور الشـعريّة المتلاحقـة التي تهطل على الشـاعـر في لحظات الومض الإبداعي، اللحظة تلو اللحظة، تكشف عن خصـيصـة هامـة أخـرى للصـورة الشـعـرية الأدونيسية، وهي اتّسامها بالعمق وعدم الاكتمالية في آن واحد. فالشاعر يكتب وهو في حالة عبور دائم بين الأشياء وضدها، والمعاني ونقيضهـا، والأزمنة ونفيهـا، والحقيقة وغيابها. يحاور الوجود ويسـائله من فوق الأنقاض وتحت الركام باحثاً عن حلمٍ ينفي تحقّقه وإجابة تنفي حضورها. «لمَ لا أرى غير الفرات؟» إجابة عن السؤال بالسُّؤال، وأطيافُ ضوءٍ تعبر من سؤالٍ إلى سؤال، مبشِّرةً بانتصـار الحياة على الموت والضـوء على الظلام.

هذه الديناميّة الإبداعيـة، لا تعكس براعة أدونيس في البناء الفني للصـورة الشعرية وحسب، بكل تكشف أيضاً عن سيطرته على القيمة المعرفيّة للغته. فنضج التـجربة الفكرية هو الوجه الآخر لنضج التـجربة الإبداعيّة على الصعـيد الفنيّ. ويحضرنا في هذا المقام، قول الدكتور عبد الكريم حسن في دراسته القيّمة للغة الشـعر عند أدونيس «ولكأني بأدونيس وهـو يقول: عندمـا تفهمون شـعري تحيون به. فالمعرفة التي يخبئها شعره هي الحياة الواعدة [...] إنه شـعـر يحمل رسـالة، ولكنّ الآخرين يجهلون هذه الرسالة ممّا يحولّهم إلى موتى ويحولّها إلى حياةٍ واعدة»(45).

على أنّ ارتحالنا في «الكتاب» بحثاً عن مشروع أدونيس، يقودنا إلى القول بأن ارتحال أدونيس في مشروعه بحثاً عن نصّه/الكتاب ليس صادراً عن التهديف لنقل رسالة مُعيّنه أو حكمةٍ مكتملة. إنه ارتحال في دروبٍ غامضة بحثاً عن حكمةٍ غامضة تتخلّل ثنايا الوجود كما يتخلّل الهواء الشجر. حكمة حاضرة في الغياب كحضور الشمس في الظلال.

في ذلك، يقول لوتمان: «إذا كان العالم، أشبه ما يكون برسالة عظيمة من الخالق، فلا بدّ من وجود رسالة غامضة محوّلة إلى اللُّغة «Encoded» كرموز ضمنيّة في حيّزها البنائي. دانتي حلّ شيفرة هذه الرسالة عبر خلق هذا العالم في نصّه للمرّة الثانية. وهو بذلك تبنّى موقع مرسل الرسالة لا متلقّيها. ولكنّ ما يعطي دانتي خصوصيته ككاتب، هو أنّه بالرغم من تبنّيه وجهة نظر الخالق، بقي إنساناً لا يتخلّى عن وجهة نظر الإنسانية»(46).

من هذا المنطلق، نتابع ارتحالنا في «الكتاب» متقفّين خطوات الشاعر في عبورها من مفترقٍ للطرق، إلى مفترقٍ للجهات والمتاهات، علّنا نبلغ موقفاً نرى فيه بعيني أدونيس: نجمة في رداءٍ طويل/تتنزّه بين النخيل.

د ـ الصورة الشعرية والضوء:

الضوء واحد من عناصر الكون الأربعة التي لا تقوم دونه قائمة لاستمرارية الحياة. فالشمس ليست كتلة ضوئية تزيح العتمة وتفسح للبشر قضاء حاجاتهم المعيشيّة وأعمالهم اليوميّة، بل هي «قيمة» يستمدّ منها الكون مقوّمات الحياة والتفتُّح والنّماء.

من واقع هذه «القيمة» الصانعة للحياة، تبوّأ الضوء ـ الشمس والقمر بخاصة ـ في الفكر الميثولوجي وحضارات ما قبل الأديان مركز الصدارة، وكان للشمس قمة الهرم في الطقوس والعبادات القديمة.

والضوء في الشعر ضوءان: ضوء الخارج وضوء الداخل.

لضوء الخارج في شعر أدونيس ظهورات شتّى تتباين محمولاتها الدلاليّة بين السلب والإيجاب. أما ضوء الداخل، أو ما سُمّي اصطلاحاً «بالنار المطهِّرة» فيتمثل إمّا بنار اللّوعة وحرقة الحزن المتصاعد في دواخل الشاعر، أو فيّ مجموعة الولادات الروحيّة والإبداعيّة التي تتحقّق في ذات الشاعر وزمن النّص كحزمةٍ من

الإشعاعات الضوئيّة، قد نعثر على بعضها في المساحات المرئية، وقد يتوارى الكثير منها في مساحات الغياب. هذا النوع الأخير من الإضاءة الداخلية الغائبة المغيّبة، والومضات الإبداعية الثاوية في الغياب، هو ما يهمّنا، وما سنجعله محوراً نبني عليه قراءتنا للضوء كرمز في الصورة الشعرية في «الكتاب». في قراءتنا المتقدمة «للماء» كرمز في الصورة الشعرية وجدنا أنَّ أدونيس يغلب ميلُهُ في «الكتاب» إلى تبنّي الماء، لا في حالته العاصفة المائجة أو الطوفانيّة كعادته سابقاً، بل في حالته الأكثر هدوءاً وتناغماً وانسجاماً: (الفرات، الضّفاف، الأنهار، الغيوم، السحاب، المطر، البحيرة، النبع، الجداول، القنوات، الأنهار الصغرى...).

وتأتي شواهد قراءتنا «للضوء» كرمز في الصورة الشعريّة لتؤكّد أيضاً تحوُّل ميل أدونيس عن سابق عادته، بتبنّي الضوء في حالته الناريّة الصاعقة التي تحرقه كي تضيء، وغلبة ميله إلى بناء الضوء كرمز في حالته الأكثر انسجاماً وتلاؤماً: (الشمس، النجوم، الضوء، الشعاع، الكواكب، الغروب، السحر، الفجر، ضوء البصيرة، ضوء البصر، ضوء الشعر، ضوء التمرُّد، الشمس المؤنسنة، الأطياف الضوئية، المصابيح، القناديل، بحر من النُّور، نبع من الضوء، نجوم تجرّ خلاخيلها، زهور ترقص رقصَ الشرر، ونارٌ تتجلّى في صورة ماء). والمتابع لمسيرة أدونيس الشعرية يعلم أن شغفه بالتبدّل والتغيير لا يصدر عن يقينٍ عقليٍّ، بل عن الطَّبع والفطرة. الأمر الذي يجعله دائم التغيُّر حتى ضمن السِّمة الواحدة في شعره ومن داخلها.

من بين الظهورات المتعددة للضوء، يندر العثور على الرمز وقد فُرِّغ من دلالته الحيويّة تفريغاً كاملاً، كقوله:

«أهو الرمل يدخل في الشَّمس،
يأخذ كرسيّها،
ويلبسُ قفطانها؟». (ص ١١٧)

وقوله:

«كوّمت غباراً
في هيئة قبرٍ،
ورسمتُ عليه شمساً». (ص ٢٤٩)

وفي سياق آخر، نعثر على صورة شعريّة تتحول فيها الشمس «شَمْساً من أبواق»:

«في مدرسةٍ لقطا الصحراء، قرأتُ دروبي،
لكنْ، هل للصحراء زمانٌ أو تاريخٌ مثلي، ـ
شمسٌ من أبواقٍ،
غاباتُ رماحٍ ، لا طيرٌ.
أسرابٌ من أعناقٍ. جيشٌ والأعلامُ
جماجمُ قتلى
هل للصحراء زمانٌ أو تاريخٌ مثلي؟
أحياناً،
يحسنُ أن نتحدث مع أشكالٍ
حين تكون الصحراءُ المعنى». (ص ٢٩٢)

ما الذي حوّل الشمس بناءً رمليًا لا قاعدة له ولا أساس في الصورة الأولى وكومةَ غبارٍ في قبر في الصُّورة الثانية؟

ولماذا تحوّل الضوء في الصورة الشعرية «شمس من أبواقٍ»، رمزاً مفرّغاً من الحيويّة؟ ما الذي بدّل حضور الشمس كقيمة تمدّ الكون بمقوّماتِ الحياة بحضور سلبيٍّ وعابرٍ عبور الصوت والصدى؟

بينما يقرأ الشاعر تاريخ بلاده الدموي الذي يجفل الرّواة ممّا قالوه عنه، ويستعيذون ممّا لم يقولوا، يتكشّف أمامه أنّ زمن العصور العربيّة التي يتحوّل فيها المكان غابات رماحٍ لقتل الإنسان، هو زمن ميت وخارج عن مدار التاريخ:

«يزعم الراويةُ
أنّ هذا الحضور الذي يتغطّى بأسلافنا
ليس إلا غياباً». (ص ٣٧٨)

فالوطن الذي تؤسّس فيه الجيوش لتكون في حالة حربٍ مع المواطنين، والذي

يرفع راياتِ انتصاره على جماجم أبنائه، هو وطن ماحل، صحراء لا طير فيها ولا بادرة لأيّة حياة. أما حضارة هذا الوطن، فستكون بالتالي حضارة صوتيّة مفرغة من أي فعل حضاريّ. حضارة من أبواقٍ تملأ المكان بأصوات عابرة، وترجّه بنذير الانتهاء. وتأتي الجملة الاستفهاميّة (هل للصحراء زمانٌ أو تاريخ مثلي؟) المكررة مرّتين في سياق الصورة لتعمّق دلالة موت الحضارة وتؤكّدها رغم استثنائها لبعض الشخصيات المضيئة في التاريخ. ومن بين هذه الشخصيات: الشعراء، والمبدعون. فالحضارة التي تكتب التاريخ لا تقام فوق أرضٍ مرضوضة، ولا تتثاءب حين يتعيّن عليها أن تتحرك لتدور في فلك التاريخ:

«لا أشاهد في اللاّذقية شمساً، أشاهد شيئاً

يُقال له الشمس، ـ هل وهمي الآن أعقل

من خطواتيَ، من نظراتيَ، أم أنّ بيني وبين

المكان التباساً؟

فلكٌ يتثاءبُ والأرض مرضوضة». (ص ١٢٣)

للخروج من هذا الزمن الميت والمكان الماحل، تلوح جدليّة الثابت والمتحوّل، بل إنها لا تكف عن الحضور بين سطور «الكتاب» وداخل موضوعاته ورموزه وصوره الشعريّة. فالشمس، سواء أكانت رمزاً للحضارة أو اللُّغة أو التراث أو الفعل الإبداعيّ، لا بدّ من خضوع ما تجسّده من الموضوعات للفكر النقدي، للمساءلة والحوار وإعادة النظر لكي تستعيد حيويتها بدفق الدماء الجديدة إلى وجهها الشاحب:

«يوقظ الشمسَ من نومها

ويرشُّ على وجهها ماءه» (ص ١٥٧)

ذلك أن فعل الإحياء الحضاري بمعناه الأكثر شمولية، لا يتمّ إلا بحركة الانتقال من حالة «الثابت» إلى حالة «المتحوّل»:

«[...] وأنا الوقت ـ انتظرت الشمس في مخدعِ

جوّابٍ، أنا الصارخ: هذا الكونُ موجٌ،

وأنا المبحر، واللُّجُّ الذي أقتحم الآن،

وأسترسل في أحشائه

السكرى، رهان». (ص ١١١)

تشير جدلية الثابت والمتحوّل إلى أن الثبات في حيّز محايد بانتظار التغيير الذي قد يأتي به الزمن، هو وقوف في زمن ميّت مفرّغ من مقوّمات الحركة والتحوّل. واستعمال الشاعر لصيغة المبالغة: جوّاب، يأتي للتّشديد على وجوب اقتران الانتظار ـ في الحاضر ـ بالحركة المضعّفة. وتشف هذه المقولة عن رؤية أدونيس التالية: إذا كان الإبداع الإنسانيّ يشكّل امتداداً للقوى المبدعة في الطبيعة، فإنّ الإنسان الذي يشارك الكائنات الحيّة واقع الانتماء إلى الوجود، يختلف عن كل موجود في الوجود بقدرته على تجاوز قوانين الطبيعة ـ أو سواها ـ نظراً إلى انتمائه إلى مملكة العقل.

«فالإنسان» حيوان عاقل، وبحكم كونه مخلوقاً أو موجوداً في الطبيعة، هو ينتمي إلى عالم الطبيعة؛ وبحكم كونه مخلوقاً عاقلاً، ينتمي أيضاً إلى مملكة العقل بما هي الإرادة، ومن ثمّ الحــرِّيّة»(47). لذا، فإنّ الإنسان ـ خلافاً لكلّ موجود في الوجود ـ لا ينتظر قوانين الطبيعة لكي يتفتّح ولا القوانين الوضعيّة الأخرى لكي يفعل، فهو قادر عبر العقل والإرادة والحرِّيّة على خلق ضوئه بنفسه: (انتظرت الشمس في مخدع جوّاب). في مرحلة أولى، تأتي الحركة شرطاً لتحقيق التحوُّل، ويحقق الشاعر القفزة الأولى (جوّاب) للخروج من حالة الثبات عبر الحركة. في مرحلة تالية، تأتيَ القفزة الثانية بوجوب الإبحار إلى لجّ الفكر مشروطة بالاسترسال وعدم الانقطاع عن اقتحام لجّ الفكر والمعرفة (واللّج الذي اقتحم الآن واسترسل في أحشائه السكرى، رهان). من خلال جدلية الثبات/التحول، الحركة/السكون، تأتي رؤية الشاعر للحركة كشرط للتحوُّل، لتمدّه بقوّة تسوّغ له أن يراهن على صحّة مقولته علناً وإثباتاً. وهي الرؤية التي تسوّغ له أيضاً أن يوقظ الشمس من نومها ليرشّ على وجهها ماءه. تلك الشمس التي تمتدّ في جرحه، فينزلها من عليائها إلى سرير أحلامه ورؤاه ليزاوج بينها وبين رؤاه:

«هي ذي الشمس في جرحه،

في سرير مناماته ـ

تتزوّج أهدابها مصابيحه». (ص ١٦٥)

لا شكّ، «بأنّ الإبداع يتعارض مع جميع أنواع السكون (اللاّحركة): السكون المادّيّ (في الطبيعة وفي حياة الإنسان المادّيّة)، والسكون الروحي (في الوعي). ويحرّر الإبداع عالم العبوديّة من الحتميّات المسبقة؛ فالإبداع هو مصدر الحريّة. ويظهر في هذا الصّدد مفهوم خاص للتآلف والتناغم. وليس التآلف تطابقاً مثالياً لأشكال مكتملةٍ اكتمالاً معطىً، ولكنّه إبداع توافقاتٍ جديدة أفضل. ويتبع ذلك أنّ التآلف هو دائماً إبداع العبقريّة البشريّة»(48).

كيف يكون الإبداع مصدراً للحريّة؟

وما التآلف أو التناغم المقصود هنا، والذي هو دائماً إبداع العبقرية البشرية؟

للردّ على السؤال الأول، نبدأ بقراءة الفقرة الشعرية التالية المفعمة بالدوالّ المولّدة للحركة الداخلية:

«يسبح الليل في ماء عينيّ، لكنْ
لم أعد أتذكّر تلك النجومَ
التي رافقتني،
فاتحٌ ساعديّ وصدري
للنجوم التي تتكوّن في فلكٍ
آخر». (ص ٩٨)

تُعلن الدّوالّ المنتجة للحركة عن حضورها الكثيف على الوجه التالي:

ـ يسبح: والسباحة مشروطة بالحركة الدائمة.

ـ الليل: حضوره مشروط بدورة الضوء/الظلام في حركة أبدية.

ـ عينيّ: العينان مقرّ الرؤية البصريّة ومنطلقٌ لحركة النظر التي لا تعرف الاستقرار.

ـ لم أعد أتذكّر: الذاكرة موطن للذكريات الوافدة أبداً اليها، الذكرى تلو الذكرى.

ـ النجوم التي رافقتني: ارتحال الشاعر في ذاكرته، حركة انتقاله عبر مخزون الذاكرة.

ـ فاتح ساعديّ: تحريك الساعدين بالفتح والمدّ.

ـ فاتح صدري: فتح الصدر بحركة تتحقّق مجازاً لا حقيقة.

ـ النجوم التي تتكوّن: نجوم في حالة حركة، في حالة تكوّن جديد.

ـ في فلكٍ: مدار النجوم.

تعصف الحركة التي تنتجها هذه الدوالّ المتلاحقة تلاحق الحلقات في السلسلة الواحدة، لتجعل المقطع الشعري أشبه ما يكون بفضاءٍ يغصّ بالمجرّات والحركة الأبديّة. ذلك ما نتابعه عبر قراءتنا التّالية للصورة الشعرية «يسبح الليل في ماء عينيّ» داخل سياقها الشعري. من الواضح بجلاء أنّ الكلمة «المفتاح» حسب تعبير ريتشاردز، أو المفردة ذات الدلالة المهيمنة في الصورة الشعريّة هي: اللّيل. تُقابلها في الأهمية في السياق الذي تسكن فيه الصورة الشعريّة كلمة: النجوم. والنجوم تتضمّن قدرة كبيرة على تأدية وظيفتها الفنيّة بتجسيد الضوء في الكون إطلاقاً، وبتجسيد الضوء المعنوي: ضوء الدواخل المتحقق بالولادات الروحيّة.

أمّا اللّيل، كما هو معروف لقرّاء الشّعر، فمن الدوّال المشحونة بطاقةٍ دلاليّة شديدة الكثافة والتعدُّد. أي أنّه من الدوال القادرة على الصعود إلى ذرى الرّمز وتحويل ظاهرة «الظلام» مثالاً شموليًا يولّد الدلالة إثر الأخرى ويبقى متخفّياً على وجهٍ لا يحيط به التعبير، بالرغم من شيوع استعماله لا في اللُّغة اليومية وحسب بل في جميع اللُّغات الإنسانية. الأمر الذي يفتح الأبواب في قراءة الصورة الشعرية «يسبح الليل في ماء عينيّ» أمام عدّة قراءات باحتمالات دلاليّة عدّة، ننتقي من بينها الوجوه التالية لقراءة الصورة الشعريّة:

١ ـ إذا سلّمنا بصحة معنى «الليل» حسب المواضعة اللُّغوية، أي بما هو الفترة الزمانيّة التي تغيب فيها الشمس بحلول الظلام، والتي يأوي فيها الناس إلى النّوم والشُّعراء إلى الأرق ونار الشعر، فإنّ الشاعر مُحقّق لحريّته هنا، بانفصاله عن أحوال العالم والناس، وانشقاقه عن الاحتكام لظلام الطبيعة، بل للظلام إطلاقاً. فليس ليلهم ليله، ولا ظلامهم ظلامه، ولا سماؤهم سماءَه، ولا نجومهم نجومه. إنّه حرّ، مالكٌ لحريته في الخارج، يداه طليقتان لا يكبلهما قيد (فاتح ساعديّ)، وحرٌّ مالك لحريته في الداخل (فاتح صدري). فهو قبل كل شيء: ذات متفرّدة لا تحصل على الحريّة بالتلقّي بل تصنعها بنفسها. إنه يصنع ضوءه بيديه (الشعر) اذ يستسلم الآخرون لظلام الطبيعة وأحكامها؛ إنّ له إذن، سماءه، وضوءه، ونجومه التي تتكون في فلكه الخاص به.

٢ ـ إذا سلّمنا بصحة معنى «الليل» بكونه البديل الموضوعي للهموم والأحزان والدواخل القاتمة التي تذكّر بليل امرئ القيس <وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله/عليّ بأنواع الهموم ليبتلي>، فإنّ الشاعر محقّقٌ لحريته أيضاً، عبر مفارقته لبشاعة العالم وتعاليه على غصّة الإنسان وظلامية المكان. فهو قادر على الانشقاق عن انتمائه إلى عالم القبح والبشاعة، لأنه قادر على خلق عالمٍ له يصنعه بنفسه، ويصنع له سماءً وضوءاً ونجوماً تتكون في فلكه باستمرار.

٣ ـ وإذا أخذنا سواد الليل الذي يسبح في ماء عيني الشاعر وكأنه لا يبرحهُ، بكونه لون الحبر وسواده الذي يرسم به الشاعر على بياض الورق حروفه وأشعاره، فإنّ الشاعر محقّق لحريّته في أبهى وأنقى صورة لها: سواد الشعر يسبح في ماء عينيه، لا يبرح ماء عينيه، منذ كتب الشعر صغيراً. لكنّه لم يعد يذكر تلك الإضاءات الإبداعية (النجوم) التي رافقته عبر مشروعه الطويل سابقاً. لماذا؟ لأنه ما زال صانعاً لضوء جديد ونجوم جديدة تتكون في فلكٍ جديد وتتخلّق في صورٍ وأشكالٍ إبداعية جديدة.

أيّةُ حريّة استثنائية تلك التي تتحقّق لأدونيس بفرح الخلق والابداع!

لم يعد يذكر تلك النجوم التي كانت تهبط بين يديه، وتسبح في ماء عينيه، ولماذا يذكرها وهو الواثق من ملاء نبعه الإبداعي؟ وما أهميّة تذكّرها وهو الواقف هنا وقفة الخالق الفَرح بما أبدعه من خلقٍ جديد، لا يساوره خوف من خواءٍ ولا تطوف بذهنه طائفة شكٍّ في نضوب. أيّ نشيدٍ للحريّة والفرح يرفعه الشّعر هنا!

يسبح الليل في ماء عينيّ	لم أعد أذكر تلك النجوم
فاتحٌ ساعديّ للنجوم	فاتحٌ صدري للنجوم

ويكاد القارئ أن يعيد تشكيل الصورة الشعرية بما تقوله له الصورة نفسها لا بما يقوله له الشاعر. يكاد أن يردّ على الشاعر قوله:

واقف أنتَ، فاتحٌ ساعديك لهبوط النجوم إليهما... فاتحٌ صدركَ لصعود النجوم منه، رافعٌ رأسكَ نحو الحريَّة في فلك تولد فيه النجوم، رافعٌ صوتكَ بنشيد الفرح بخلق النجوم، كلاّ، ليس الليل الذي يكتنف العالم بعتمته اكتنافاً ازليّاً هو الذي يسبح في ماء عينيكَ، بل النجوم، وليست عتمة الحياة ولا عتمة اللّون ما يسبح حقاً في ماء عينيك، بل النجوم.

أيّ مسوّغ بعد هذا، يسمح لنا بربط «الليل» في الصورة الشّعريّة بأيّة دلالةٍ تمتُّ إلى الظلاميّة أو السكونيّة أو السلبيّة بأية صلة؟ إنّ الصورة الشعريّة، بما هي فعل فنّيٌّ محدود، لا تختلف عن العمل الفنّيّ بمجموعه الكامل، حيث ينطوي كل عملٍ فنّيّ على قدرة باطنيّة تمكّنه من توصيل ذاته مهما تخفّى وراء وسائط التعبير.

ولكن، لماذا تتكوّن النجوم في فلكٍ آخر، وما عساه أن يكون؟

للعمل الفنّيّ مكان محدّد المساحة (اللوحة الفنية، المنحوتة، القصيدة، الرواية). «فمن جانبٍ يشغل العمل الفني حيّزاً معيّناً ـ محدوداً ـ في الكون الفسيح، لكنّه من جانبٍ آخر ـ وهذه هي خاصيّته الجوهرية ـ يمثّل في هذا الحيّز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هي: العالم اللاّمتناهي»(49).

إنّ النجوم التي تسبح في ماء عيني الشاعر، والتي تشير الدلالة الضمنيّة إلى أنّها البديل الموضوعي للقصائد الشعريّة التي يبدعها، تتجاوز عيني أدونيس وساعديه وصدره ومكان النّص فوق الورق ـ الحيّز المحدود ـ بانتمائها إلى اللاّمتناهي. وانتماء الشّعر والشُعراء إلى عالم اللامتناهي، يجيب عن السؤال الثاني الذي طرحناه سابقاً حول التناغم الذي هو دائماً إبداع العبقرية البشريّة. ففي الشّعر، يتجلّى هذا التناغم بين الداخل والخارج غالباً، في إحساس الشاعر بالرِّضا عن الذّات وعن العالم في آن واحد. فمن جهة أولى، يحيا الشاعر بحالة رضاءٍ تام مع ذاته بسبب رضائه الكلي وسعادته بانتمائه إلى مهنة الكتابة التي تفيض أنوارها عليه في الخارج والداخل معاً:

«في شراركَ تحيا، ونارك مأواك:

لا صاحب، لا كليم

غير هذا الجميل الجحيم». (ص ١٢١)

بل إن الانتماء إلى حياة ملؤها الضوء لا يتحقق إلا بالانتماء إلى الإبداع:

«الحياة لكي ننتمي

للضياء ـ إلى لا مكان». (ص ١٢٤)

من جهة ثانية، فانّ انتماء الإبداع إلى اللاّمتناهي يمنح الشعراء إحساساً بتفوّق الذات وغلبتها على محدوديّة الحياة البشرية. وبتعبير آخر، يضمن الإبداع اللاّمتناهي للذّات المبدعة الانعتاق من الانتهاء والعدم والامتداد نحو الخلود خارج الزمن.

هكذا تشعر الذات المبدعة بتفرّدها، وتميُّزها، وانتصارها على كلّ ما يغلبها ويغالبها، بانتصارها على السّلب إطلاقاً:

«لا يغلبه إلا ضوء أبهى منه

والضوء الأبهى منه ـ فيه، وعنه». (ص ٢٤٠)

من هذا المقام، مقام الضوء والتفرُّد والامتياز والغلبة والحريّة والقدرة على بلوغ اللانهائيّ، يرى أدونيس أنّ مهمّة الشُّعراء في العالم هي أن يفصّلوا للضوء قمصانه. لمَ لا؟ وهم خالقو اللُّغة التي تجعل عناصر العالم المحسوس تكتسب دلالةً وقيمةً في عالم الشعر اللاّمحسوس:

«شهوتي أن أفصّل

للضوء قمصانه» (ص ١٩٧)

هكذا يستمدّ الشاعر روح التمنُّع التي تشحذ الإرادة وتحفّز الذات على الفعل من موقع الخالق للنصّ/العالم، أو العالم/النّص.

موقع الخالق الذي يصنع حريّته وانتصاره على العالم الخارجي الذي يجدُ في استلاب هذه الحرية أو الحدّ منها. الأمر الذي يسوّغ له أن يعلن عن رؤيته بلهجة اثباتية وتقريريّة:

«القصيدةُ ضوء الممالك، والشعراء شموس» (ص ١٢٤)

لمَ لا! والشعر فعل وجود يُنجز في مساحة الزمن الحرّة!

نتابع قراءة ظهورات الضوء عبر العديد من الموضوعات التي تعكس حضور الشاعر النّوعي أمام ذاته من جهة وأمام الطبيعة والعالم من جهة أخرى منظوراً إلى هذه الموضوعات لا بما هي موجودة في حدود العالم المعطى، بل بما هي مرئية من الحدقة الروحيّة لأدونيس، حيث تتم عملية البناء الفنّي للضوء كرمزٍ، عبر إسناده إلى العديد من العلاقات والمقولات التي تمكّنه من الامتلاء بالدلالة، ومن ثمّ، الاستقلال عن الزمني والمعطى في آن واحد. ذلك الاستقلال الذي يمكّنه من أن يخلق لذاته وبذاته طاقةً حركيّة ودلاليّة مكثّفة تؤمن انفتاحه من الداخل على فضاء الكلّي اللامتناهي كما كشفت القراءة السابقة. فالرمز يستدعي الموضوع، والموضوع يستدعي العلاقات، والعلاقات تستدعي الحركة الداخلية، حيث يقوم هدير هذه

الحركة من الداخل بدفع الرمز خارج حدوده ومحدوديّته صاعداً به إلى آماد الكوني. ولذلك ـ يمكن القول، إنّ تفاعلات الرمز الديناميّة مع الخارج، مضافةً إلى تطوره العضوي من داخل الفعل الشّعري، يحدّدان قيمته الفنيّة كرمزٍ متحركٍ بانٍ للمعمارية الداخلية للفعل الإبداعي عبر بنائه الذاتي لحركته وزمنه وأبعاده الكونيّة.

يتّضح مما سبق تفوّق التعبير بالرمز على جميع وسائل التعبير الأخرى بما فيها الاستعارة، إذ تطرح الأخيرة فكرة ترجع مباشرة إلى العقل بسبب كونها متعدّية ـ transitive ـ الأمر الذي يقرّبها من اكتمال المعنى ووضوحه. بينما تقوم الرموز المتحققة ببنائيّة فنيّة عالية بإيقاظ الخبرة وجعلها فعلاً روحيّاً بالمفهوم الميتافيزيقي للعالم. فالرمز «يحوّل الظاهرة نموذجاً يتحوّل بدوره مثالاً شموليًا، على وجه يبقى فيه هذا المثال: مطلقاً، فعّالاً، ومتخفّياً بحيث لا يحيط به التعبير بالرغم من استعماله في جميع لغات العالم»(50).

للضوء ظهورات أخرى في «الكتاب» تأتي ضمن ظاهرة «التضادّ». وتجاور الأضداد في النّصّ الأدونيسيّ لا يشكّل إحدى السّمات الشعريّة وحسب، بل هو من المكوّنات الفنيّة التي تقوم بدور فعّال في تضعيف الحركة للعلاقات الداخلية وتفعيلها في آن واحد. الأمر الذي يجعل الأضداد من العناصر المؤسِّسة للبنية الحركيّة في النّص الأدونيسي:

«يلبس ثوب اللّيل، ولكن

لا يسكن إلا في فجرٍ». (ص ٣٥)

وقوله أيضاً:

«كنا نلبس ليل الدّمع، ولكن

كنّا

نتموّج في بحرٍ من نور». (ص ١٠)

وكما يتجلّى التجاور غير المألوف بين كلٍّ من (ليل الدمع) و (بحر النُّور)، يأتي الشاعر في الصورة الشعرية التالية بتجاورٍ مستحيل الحدوث، إذ يجمع بين الشمس واللّيل تحت سقفٍ واحد:

«ليست الشمسُ إلاّ

جسداً آخر لليلي». (ص ٧١)

والجمع بين الأضداد، طقس إبداعيّ يحلو لأدونيس إحياؤه منذ بداياته الأولى. وتشكّل جدلية الأضداد نسقاً مفهومياً في شعر أدونيس. يصدر عن رؤيته ـ كما ذكرنا سابقاً ـ لتحقيق كلّ عنصر من ضدّه ونقيضه حركةَ الصيرورة في الوجود. فالعتمة رحم لولادة الضوء، والليل رحم لولادة السَّحر قبيل الفجر، والدمع رحم لولادة النور، وقد يتحقّق الجمع بين النار والماء في صورة واحدة، بذاكرة كونيّة تجيد الإنصات لهدير النار ممزوجاً بهدير الماء في أعماق الأرض. الأمر الذي يستدعي إلى ذاكرة الشاعر كيف تشتعل نار المعنى في ماء الشعر:

«يحدث أن تتجلّى نارٌ

في صورة ماء». (ص ١٩٧)

هذه المكابدة في الإنصات إلى الذاكرة الكونيّة، هي في حقيقتها قصدٌ فعّال حسب تعبير هوسرل، لانتشال القيم الإنسانية والروحيّة من الخواء والتّصحُّر ودفعها إلى أوج التفتُّح والازدهار والشجاعة والتّمنُّع:

«إنه الفجر لا ينحني

لسوى ضوئه». (ص ١٠٦)

إنها الذات المتمنّعة التي تعي قدراتها وإمكاناتها اللاّمحدودة، والتي لا تخضع لسلطة ما ولا تسمح لأحد أن يمارس قهرها والمساس بحرّيّتها. هذا التواصل مع منابع القوّة الخلاّقة على الصعيدين الإبداعيّ والروحيّ، يخرج بزمن الشعر من السكونيّة والتصدُّعات القائمة في الهنا والآن من جهة، ويعلو بالذات الكاتبة وإبداعها فوق حدود المكان ومحدودية الزمان إلى الأبديّ اللامتناهي:

«الصّباح انحنى فوقه

وانحنى فوقه المساء:

لا يباح بهذا لغير السُّراة من

الأصدقاء». (ص ١٦٠)

إنّه الإنسان الخالد في ما وراء الذات. الشاعر الخالق الذي يرفع لذاته نشيد الاحتفاء بالحريّة والخلق (لا ينحني لسوى ضوئه) فيرفع له الوجود بالمقابل نشيد الاحتفاء بالخلود. إنّه الإنسان، الجوهر، الذي يشارك الوجود وعناصره بالخلود

والأبدية. فهو لا يختلف عن الأرض، الكوكب الدائري الذي يسبح في مدار اللانهائي؛ ينحني الضوء فوق نصفها الأول، وينحني الليل فوق نصفها الثاني، فيكمل التقاء القوسين المنحنيين اكتمال الدائرة الكونيّة. الشاعر أيضاً كوكب دائريّ، ينحني فوقه الصباح وينحني فوقه المساء، وتحتضنُه دورة الضوء/الظلام الأزلية، التي تحتضن الوجود كله.

ما هي المعلومة التي تشفّ عنها الصورة الشعرية هنا؟

يرسم الشاعر العالم بحروف الشعر، كوكباً مدوّراً نصفه ضوء ونصفٌ ظلام، ثم يدفعه بالحركة الداخليّة ليطوف في مدار اللانهائي. ويرسم في الوقت ذاته الإنسان بحروف الشعر، كوكباً مدوّراً نصفه ضوء ونصف ظلام، ثم يدفعه عبر فعله الخلّاق ليطوف في مدار اللانهائي. الأرض مدوّرة وحضورها الكوني بهذه الاستدارة، يمنحها المقدرة على حماية الحياة التي في داخلها من كل الجوانب. والإنسان، بما هو جوهر يحقق حضوره الكوني وأداءه الكوني بالطريقة ذاتها، فهو امتداد لفعل الوجود.

هكذا يقوم الشاعر بتحييد العالم وجعله أقلّ عدوانية، وتحييد الشقاء الإنسانيّ وجعله أقل وطأة. هذا التحييد للعدوانية والشقاء، يحقق الانتصار عليهما معاً بتحقيق انتصار الحرية والإرادة في آن واحد. فما يبقى للعالم والإنسان في النهاية هو الخلود. الخلود لكليهما معاً.

إنها النشوة بضوضاء النشيد الكوني الذي يرفعه الشّعر، احتفاءً بألق الإنسان وخلود ضوئه في ما وراء الحياة. إنها لغة الشِّعر التي تسيطر على مقدرتها الفنيّة بالانطواء على المقولات الكونيّة الكبرى بكثافةٍ مذهلة.

يبقى أن نقول: إن الرمز، أيّ رمز، ما دام عاجزاً عن إيقاظ الوعي الكلّي وجعله منفتحاً على الكوني، يبقى متخلّفاً عن أداء وظيفته الفنيّة بصورة كاملة.

في معرض تنويعه الإبداعي في بناء الضوء رمزاً، اعتمد أدونيس أنسنة عناصر الطبيعة التي تمثّل الضوء في ظهوراتها المتعدّدة. فالأرض حيّة، تتدوّر لتحمي الحياة القائمة بداخلها وعليها. لذا، فإنّ كلّ ما عليها - لا الإنسان وحده - كائنات حيّة: تمشي وتتنفّس وتتأوّه وتتنزّه وتتزيّن بالخلاخيل، وتعشق، وتحلّ ضفائرها، وتتعرّى لتهبط إلى سرير الشاعر وتنام على ساعديه.

إنها الحياة السريّة لكلّ موجود في الوجود، ترصدها عيون الشعراء، ويحكي لنا الشِّعر عمّا تقيمه من مهرجانات كونية للموت والحياة، والذبول والتفتُّح، والعتمة والضوء، والعقم والخصوبة، والفرح والبكاء. والشعر يُسمعنا أيضاً جلبتها وضوضاءها التي تقيمها في الصمت، ويكشف لنا عن ألوانٍ يسبغها عليها وحالاتٍ تحلّ بها، وتحوّلات تطرأ عليها. وإذ يدعونا الشاعر لنذرع خياله ونتنزّه في عالمه المتخيّل، لا نملك إلا أن ندهش أمام هذا العالم المتخلّق في فضاءٍ غير فضائنا، وأن نقبل الاستماع إلى نزوات هذا الشاعر وهو يقصّ علينا كيف تتعرّى النجوم قبل أن تأتيه في ميعادها لتجاسده في فراش المساء.

في كتاب أسرار البلاغة يسمّي الجرجاني الخيال الشعري «بالتخييل» ويعرّفه «بما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى»(51).

نتابع القراءة، ونحن على علم مسبق بقول الجرجاني وصحّته، لا لنسائل النّص أو الشاعر عن صحّة ما يدّعيه، بل لنحاول الوصول إلى النّواة الدلاليّة التي تأخذ الغلبة بعد تشكّل الصُّور الشعرية والعمل الإبداعي، والتي ستوصلنا بدورها إلى النواة الفكريّة التي يتضمّنها التصوير الفنّي في الصورة الشعرية، وفي «الكتاب» من أوّله إلى آخره.

هي ذي الشمس، الأنثى ذات الرحم الضوئيّة، والأم التي ولدت بيت الشاعر، لا تلهيها وظيفتها الكونية (تمشط رأس الغروب) عن احتضان وليدها:

«كانت الشمس تمشط رأس الغروب وتُجلس

في حضنها بيتنا» (ص ٢١)

صورة كونية أتت مسبوقة بصورة كونية أخرى:

«بيتنا صبوة

تتقلّب في جمرها

والنجوم تجرّ خلاخيلها حوله» (ص ١٨)

من المعروف أنّ والد الشاعر كان شيخاً فقيهاً في علوم اللُّغة والدين. وقد باشر بتعليم أولاده منذ الصّغر وقبل التحاقهم بالمدارس، علوم القرآن والحديث

والتفسير والنّحو والصّرف إضافة إلى الأدب والشعر. فالبيت الذي شبّ فيه الشاعر بيت مغمور بالعلم والمعرفة والحنين إلى الضوء. الأمر الذي يجعله وليد الشمس من جهة، ويجعل أشعار أدونيس نجوماً، وصوت شعره خلاخيل يجرها الشعر فتملأ البيت بالحركة والصوت، ومن ثمّ بشهرة الشاعر التي عرّفت بالبيت وذويه من جهة ثانية. الأمر الذي يعطي للشمس حضوراً طاغياً في انتشاره وامتداده فوق المكان:

«غطت الشمس وجهي،

ووجه المكان بمنديلها». (ص ٦٦)

عاش أدونيس طفولته وصباه في شمال سوريا، حيث الجمال الاستثنائي للطبيعة: جبال خضراء، وغابات ملتفّة الأغصان، وأنهار وبحيرات وسهول وجداول، وبحر تغري شواطئه الذهبيّة عين الرائي بالرحيل إلى ما وراء الأفق. في الصورة الشعريّة التّالية، يحاول الشاعر ـ كما يبدو لنا ـ الرجوع بذاكرته إلى نقاء الريف وإحياء تأملاته في الطفولة:

«إنها الشمس تفرك أهدابها

بالشواطئ، ـ وجه الغروب

يرفّ على الماءِ،

والموج يأوي إلى غاره». (ص ٣١٨)

الشمس تعبة بعد مسيرتها الكونيّة في نهار طويل، تقترب من خدرها اذ يغالبها النعاس، تفرك أهدابها بالشواطئ بعد أن خلعت وجه الشروق المشتعل ولبست وجه الغروب الشاحب. الصوت ساكن، والهواء ساكن، وسطح البحر ساكن، ووجه الشمس الغاربة بالكاد يرفّ على الماء.

نعود لقراءة الفقرة الشعرية التي وردت فيها الصورة الشعرية السابقة كاملة:

«إنها الشمس تفرك أهدابها

بالشواطئ، ـ وجه الغروب

يرفّ على الماء،

والموج يأوي إلى غاره.

في التلال، القرى

تتناثر بين الصنوبرِ

تُسْلِم أجسادها

لأسرّة غاباته:

الجذوع ابتهالٌ

والغصون كمثل المناديل،

تلتفّ حول رؤوس التلال» (ص ٣١٨)

«كم بإمكاننا أن نستشهد بنصوص وفقرات تقول إنّ العين هي مركز ضوء، شمسٌ إنسانية صغيرة ترمي ضوءها على الشيء المرئيّ جيّداً في سياق إرادة الرؤيا بوضوح»(52).

لقد تحولت حدقة الشاعر الروحيّة هنا مجهراً يتغلغل في عناصر الطبيعة ليراها في حالة ما قبل التكوّن. الشمس والموج، الصوت والحركة، القرى والتِّلال، الصنوبر والغابات، الأشجار والغصون، كلٌّ يأوي إلى غاره: فالشمس تأوي إلى خدرها، والموج يأوي إلى غاره، والقرى تأوي إلى غابات الصنوبر، والتلال تلتفّ بالدّثار لتأوي إلى أسرّة الغابات، والكون يقيم الصلاة الكونيّة رهبة وخشوعاً لهذا الجمال الكوني الشامخ. كلّ يأوي إلى غاره، إلى الرحم التي خرج منها، يطلب الحماية الأولى، حماية الرحم في طور ما قبل التكوين، وينشد الراحة من تعب النهار وصخب الحياة. والشاعر يأوي إلى تأملاته، إلى غار الشّعر، إلى الرحم الأم، حيث الدفء والرّواء والنقّاء، والأمان الذي لا تبلغه الأماني.

يرى بعض النقّاد أنّ الشعراء يلوذون بالفضاءات النّائية (كالسماء والبحار والبحيرات) هروباً من مواجهة البشاعة في المكان، ويأساً من تغيير الظلم والقبح الذي يطبق عليهم في الهنا والآن. لكنّ هذه الصُّور الشعريّة لم تضعنا أمام حالة تمتُّ إلى «الهروب أو اليأس» بصلة من قريب أو بعيد. بل إنها كشفت لنا عن حالة التحام كليّ ما بين روح الشاعر وروح الطبيعة، بلغ فيه التناغم العميق والذوبان الرُّوحي حدّهُما الأقصى. الأمر الذي يحملنا على القول بأن الشاعر لن يتمكن من

بلوغ هذه الحالة من التناغم الطروب والذوبان الميتافيزيقي مع الطبيعة، إلا اذا كان في حالةٍ استرجاعيّة لأحلام الطفولة ورؤاها الموغلة عمقاً في نقاء ما قبل التجارب المريرة في الحياة. تلك التجارب التي نكتشف عبرها الوجه الآخر للفرح الطفولي بكل ما فيه من غصّةٍ وأوجاع، والذي تكشف عنه الصُّورة الشعريّة التالية بجلاء:

«تخلع الشمس قمصانها

وتغطّي بها ليل أوجاعها». (ص ٢٩٧)

فالشاعر الذي يفصّل للضوء قمصانه يشارك الطبيعة (عناصر الوجود) في مأساتها الكونية، كلاهما رمز لجوهر يتكامل بوحدة نقيضيه: يتجاوز الكونُ السّلبَ فيغطّي ظلمته بضوئه، ويتجاوز الشاعرُ السّلبَ حين يغطي أوجاعه بالضوء أيضاً. كلاهما يحتميان من السّلب والعدم بوجودهما داخل الدائرة الكونيّة المكتملة. حيث يكون «خلاص» الكون بالخلود، ويكون «خلاص» المبدع بالخلق.

هكذا نجد أن ظاهرة «التضاد» في النص الأدونيسي تتجاوز مهمتها في دعم البنية الحركية وإثرائها، إلى دعم مقولات المعنى وإثرائها في النص والعالم على صعيدين: صعيد التجربة الشعرية في بعدها الفنّي، وصعيد التجربة الانسانية في بعدها الفكري والرّوحي معاً وجميعاً. ذلك أن النصّ بدعمٍ من جدليّة التضادّ (الداخل والخارج، المغلق والمفتوح، المعتم والمضيء، العرضي والجوهري) يتحوّل فضاءً مفتوحاً تهطل عليه الرؤى الحسيّة والمعنويّة المتباينة من كلّ صوب. وعندما تتسرّب الرؤى السلبيّة لتسري في عروق الشاعر والعالم تهزّها حركة التضاد الكونيّة من العمق، وتشحنها بطاقةٍ حيويّة تدفعها للانتقال الدائب من السلبي العدمي المتناهي، في اتجاه الحيوي الديناميكي اللاّمتناهي(53). حيث يرقى الشاعر إلى ذرى الكون محلّقاً فوق أرجائه، بحدقة سحريّة تخترق ما وراء السطوح والأعماق، وتغالي في العلوّ لترى أبعد مما تراه الرياح، وتسمع ما لا يقوله الزبد عن الانتهاء:

«يتماهى مع الصّبوات التي تتبجّسُ

من عتماتِ الجسدْ،

يتماهى مع الشّعر، يقرأ ما لا تراه

الرياح

وما لا يقولُ الزّبدْ». (ص ٢٠٨)

على صعيد آخر، للضوء حضور يذكّر بمجرّات يتوه البصر في تحديد مبعث الضوء منها. فالنجوم تنتشر في فضاء «الكتاب» مجرات تبثُّ حزماً ضوئية يتجلّى أَلَقُها أمام عين القارئ حيناً، ويتخفى في ثنيات النص ومساحات الغياب أحياناً أخرى.

تصعد النجمة في «الكتاب» إلى ذرى المعنى بتصيير الشاعر لها رمزاً حاملاً لا للدلالة المبذولة للضوء في بعدها الواحد ـ عكس الظلام ـ بل بجعل الرمز قاسماً مشتركاً لكل ما يمثل التألّق والاشتعال، وما يقدح الشرارة التي توقد الضوء في الروح الإنسانية، وفي عتمة الطبيعة والعالم والوجود. فهناك ضوء الثورة والتمرد والخروج والتحوُّل، وضوء الشعر وولادة القصيدة والفعل الخلّاق، وضوء الولادات الروحيّة في إنسان الداخل، إضافة إلى الشموس والأقمار والنجوم والشهب في الوجود، والنار والشرار والقناديل والمصابيح وما يضيء المكان في الحياة اليومية.

وممّا يضفي على الرمز/الضوء مزيداً من السِّحر والجاذبية، حضور ظاهرتين ابداعيّتين: الأولى: أنسنة الظواهر الضوئية في الطبيعة، وفي ذلك تحقيق إبداعيّ إراديّ صادر عن وعي الشاعر ورغبته. الثانية: ما يشفّ عنه النص من جدليّة العلوّ/الانخفاض التي تشير إلى الأشكال النوعيّة للحياة الروحيّة عند الشاعر. وفي ذلك تحقّق إبداعيّ لا إراديّ صادر عن لا وعي الشاعر واللُّغة في آن واحد.

هي ذي النجمة تتلبّس صورة الشاعر ويتلبّس صورتها:

«نجمةٌ ـ
لبست صورتي
وأنا أترصّد حمصاً وأقرأ ثوّارها.
لم أقل هذه نجمتي
وهواها هواي ولي عريها البهيُّ ـ
لبست صورتي
وأنا لم أقل ضوؤُها نماني وفوّض
أسراره إليّ». (ص ٢١٢)

نجمة باحت بسرّها للشاعر، ثم لبست صورته، وانتدبته ليمثّل حضورها النّوعي في الوجود. فهي تذكّر بالوردة: بدون لماذا تضيئ لأنها تضيئ. وتذكّر بالشاعر لأنها تجعل من ضوئها جلداً يبذل الألق في عري بهيّ. انهم جميعاً يشتركون في العطاء المجاني. من جهة ثانية، هناك التماثل الذي يجمع بين مقام الشاعر ومقام النجمة الذي لم يعلن عنه النص: فالنجمة والشاعر، كلاهما، يرصدان العالم من مقام الأوج في السماء. حيث يدوّر العلوّ المسافة ويجعل المكان على مرمى نظرةٍ دانية منهما.

لكنّ للشاعر طقوسه الابداعيّة المتغايرة التي لا تتركه ـ أو لا يتركها ـ على حالٍ من الثبات. فهو لا يكتفي بالصعود إلى السماء ليرصد العالم بعيني نجمة وحسب، بل يحاول جرّ السماء وإنزالها من عليائها إلى حيث هو موجود:

«[...]

باسم حبٍّ

مُرجاٍ مُرجاٍ، سأداعب في تعبي اليوم

نجماً

وأحاول جرّ السماء إلى مضجعي». (ص ١٩٢)

ذلك أنّ الشاعر لا يمارس هروباً رومانسياً إلى السماوات النائية، ليلبث فيها ويخاطبنا منها عن بعد. كما أنّ حضوره في الأرض، ليس حضوراً سوداويّاً انكفائياً يتشرنق فيه بانتظار الموت بالاختناق البطيء بل هو: حضور متحرّك وديناميّ، يمارس فيه الصعود العموديّ إلى أبعد نقطة في الفضاء والهبوط العموديّ إلى أعمق نقطة في الأرض. وقد يحلو له، ما بين الصعود والهبوط وقبيل الهجوع إلى النوم، مداعبة السماء، وجرّ ما بها من نجوم ومجرّات، إلى ساعديه أو أحضانه أو حديقة بيته أو فراش نومه:

«بعد أن يتسامر مع نخلةٍ في

الخفاءْ،

يفتح الشعر أحضانه للنجوم وآياتها

حين تأتي لميعادها في فراش المساءْ». (ص ٢٨٨)

قبل قراءة هذه الصورة الشعرية والصُّورة الأولى التي سبقتها، نعود مرّةً أخرى إلى القول: إنّ روح الصُّمود والمنعة والشجاعة في ذات أدونيس، لا تتركه في حاجةٍ إلى استيهام وطن يهرب إليه. فالوطن الذي ينتمي إليه (الكتابة، الشعر، الإبداع) هو وطن يصنعه بيديه لنفسه وللوطن في آن واحد:

«هكذا ـ نقطةً، نقطةً

أتقطر، أنسال بين جرار الزمن

وطناً آخراً،

وطناً للوطنْ». (ص ٢١١)

لذا فإن الشاعر الذي يخلق الوطن بيديه، يخلق له كائناته الحيّة، وغاباته وبساتينه ونخيله وجداوله وبحاره وأصواته وأصداءه، ومجرّاته الضوئيّة. وهو في ذلك كلّه، لا ينسخ واقعاً حرفيّاً، بل يبدع كائناتٍ حيّة تؤلّف في مجموعها عالماً جديداً مفعماً بالجمال.

نعود لقراءة الصورتين الشعريتين السابقتين، لنكتشف هذا العالم المبدع (بفتح الدال) الذي يجعل من الشاعر وطناً للوطن؛ بادئين بالإشارة إلى ظاهرتين ابداعيتين بارزتين: الأولى: لجوء الشاعر إلى أنسنة النجمة/النجوم وأنسنة النخلة/النخيل. والثانية: فعل المزاوجة بين النخيل المؤنسن والنجوم المؤنسنة على وجه يذكر بالمزاوجة بين كلمات اللغة في غابة الكلمات والومضات الإبداعية التي تنبثق في الشعر انبثاق المجرات الضوئية في السماء.

في الصورة الأولى، يداعب الشاعر نجمة باسم الحبّ، وبدافع من هذا الحبّ الجارف كطوفان، فإنّ احتضانه لنجمة واحدة لن يروي ظمأه. إنه يطمح في أن يجرّ إليه نجمةً إثر نجمة كما يجرّ إلى شعره الومضة الإبداعية إثر الومضة. بل سيذهب في شغفه وحبه للضوء أبعد من ذلك بكثير، إذ إنّه سيحاول جرّ السماء بكل شموسها وأقمارها ونجومها ومجراتها إلى مضجعه.

وفي الصورة الثانية، تتأنسن اللُّغة، تتحول كلماتها إلى نخيلٍ مؤنسنٍ يسامر الشاعر ويهامسه. وإذ يحلّ المساء ويأوي الشاعر إلى غابة اللُّغة يتسامر مع كلماتها ونُخيْلاتها، تهامسه نخلة في الخفاء بسرٍّ ما، تلهمه بوحيٍ ما، فتنفتح السماء لهبوط

الوحي آيةً إثر آية، ويفتح الشّعر ذراعيه وأحضانه لهبوط الومضات الإبداعية نجمة إثر نجمة.

هكذا يعقد الشاعر حلف سلامٍ وتناغم وألفة بين الأرض والسماء، تتحول القصيدة بموجبه مكاناً للقاء الضوء بالضوء، وسرير الشاعر مكاناً تهبط إليه حوريّات ضوئية وملائكة سماوية يحتضنّ الشاعر ويحتضنُهُنّ كل يومٍ في فراش المساء.

إنه الشّعر، يقيم احتفالاً ضوئياً لزواج كونيّ بين الأرض والسماء. وأيّ زواج كونيّ ذاك الذي يرقى بالغرائز من مرتبة الزائل والآيل إلى الانتهاء، إلى مقام الأبدي، في مزاوجة تجمع ضوء الإنسان في الأرض وضوء السماء في الفضاء، أو تؤالف بين ألق الإنسان في الأرض وألق النجوم في السماء. ولا يكتفي أدونيس بالإلماح إلى هذا الزواج الكوني بالدلالة الضمنيّة، بل إنّه يذهب أبعد من ذلك أحياناً، إذ يحلو له الكشف عن علاقته بالنجوم ونزواته الجسديّة معها:

«[...]

مثله، أشعر الآن، أنّ النّجومَ

تحلّ ضفائرها

في سريري،

تنام على ساعديّ». (ص ٥٣)

كما الأنثى، تحلّ ضفائرها في سرير الحبّ لمعشوقها، تحلّ النجوم/اللّغة ضفائرها في سرير الشاعر لتنام على ساعديْه. بل إنها تذهب أبعد من ذلك، حين تخلع ثوبها وتأتيه عارية ليلهوا لهو العاشقين في نهر يغطّي الأرض بفيض مائه [يقال إنّ دجلة سُمّي بذلك لأنه غطّى الأرض بمائه حين فاض]:

«خلعت نجمةٌ ثوبها

وأتتني لنلهو في حضن دجلة ـ تُهْنَا

قرأنا، كتبنا

[...] (ص ١٠٤)

النجمة والشاعر، عاشقان يلهوان عاريين في نهر عشقٍ يحتويهما بالحضن احتواء الأم لوليدها. يسبحان في مائه، يوغلان في عمقه، يتوهان، ثمَّ يقرآن ويكتبان. وما إن يحين الفيض حتى يغمرهما ويغمر الأرض كلّها. إذا اعتبرنا الفعلين: «قرأنا، كتبنا» قرينةً تشير إلى انسحاب الدلالة من فضاء العشق في بعده الجسدي إلى فضاء الشعر والإبداع والعشق الرُّوحي، فإنّ الشاعر هنا، يسبح ويغوص ويتوه مع نجمة تبادله العشق في نهر الإبداع، أما الفيض الذي يغمرهما ويغمر الأرض كلها فهو فيض الشِّعر وماؤه. وفي حال الاقرار بصحّة هذه الدلالة، لا نملك حين نقرأ الصُّورة الشعريّة التالية إلا أن نتساءل: تلك النجمة التي كان يحلو لها أن تعابث الشاعر، وتحلّ ضفائرها له، وتخلع قميصها، وتأتيه عارية لتجاسده وتنام على ساعده، ما الذي يحملها على تغيير هواها ونزواتها، واستبدال رغبتها بالتعرّي بلبس رداءٍ طويل:

«نجمة في رداءٍ طويل

تتنزّه بين النّخيل». (ص ٥٥)

بل ما الذي يحدوها للخروج من حالة الفرح واللّهو والمعابثة ونشوة العشق، إلى حالة البكاء:

«تبكي النجمةُ، ـ

دمعُ النجمة ليلُ». (ص ٥١)

ما هو أثر هذه المفارقات الإبداعية التي تمثل ظاهرة ملازمةً للنصّ الأدونيسي إطلاقاً، على ناقد الشعر ومتلقّيه؟

تُذكّر هذه المفارقات الابداعية أوّل ما تذكّر، بالشّعار الذي رفعه المفكر والناقد الفرنسي جاستون باشلار في رؤيته للقراءة النقديّة العاشقة للشعر إطلاقاً: «ادهَشْ أوّلاً، ولسوف تفهم بعد ذلك».

فالدهش، تأتي متبوعاً بـ «صدمة التلقّي» التي توقظ ذهن القارئ، وتنبهّه لوجوب تحويل مسار القراءة عن رتابة الامتداد الأفقي لها، وإبدالها بقراءة تضاهي الحركة القائمة في النص: علواً وهبوطاً، وامتداداً وارتداداً، في جميع الجهات الأصلية والفرعية لمساحة النص. ذلك أن الشّعر الفنيّ بعامّة، وشعر أدونيس

بخاصة، يزخر بجدليّات التضـاد المبثوثة في أرجاء العالم والنَّص في آن واحد، مثل: العالي والمنخفض، المتَّسع والضيّق، المعتم والمضيء، العرضي واللامتناهي، يضاف إلى ذلك بالضرورة، الثابت والمتحول، وما يصعب إحصاؤه من جدليات التضاد في العالم والكون.

هذه الحركة الديناميّة التي تفجرها جدليات التضادّ، تشكل في حقيقتها حركة باعثة لتوليد السؤال إثر السؤال من جهة، وتحرّض القارئ على ممارسة القراءة العمقيّة من جهة ثانية. وبكلمات أخرى، تحوّل القارئ مبدعاً آخر يعيد انتاج النص من جديد. الأمر الذي يحوّل الذائقة الشعرية للقراء، من حالة الاكتفاء بالاستيعاب الجمالي، إلى حالة الاستجابة اليقظة للنّص ككلٍّ فنيّ جامعٍ للقيم الجماليّة والفكرية، على وجهٍ يتحقّق فيه التسامي الفكري والعقلي والفنيّ معاً وجميعاً.

المفارقة الإبداعيّة في الصورتين الشعريّتين السابق ذكرهما، تثير كثيراً من الأسئلة نذكر منها الأسئلة التالية:

أ ـ حسب مواضعتها الفنيّة في الشعر لا في اللُّغة، هل يمكن للنجمة أن تدلّ على ما يمثّل: الصورة الشعرية ـ المقطع الشعري ـ القصيدة ـ اللُّغة ـ الكلمة ـ الاستعارة ـ لحظة الانبثاق الإبداعي ـ أم هل تدلّ على ديوانٍ شعريّ بأكمله؟

ب ـ هذه النجمة ـ بصرف النظر عما تمثّله ـ كانت تلعب، تلهو، تعبث، تعشق، تسبح، تضيء، وتطلق العنان لنزواتها، فما الذي يحملها على استبدال الفرح بالبكاء في قوله: «تبكي النجمة، ـ دمع النجمة ليلُ»:

هل هو الشعر الذي يكشف عن أبدية المأساة الانسانية في الوجود؟

هل هو الزمن الذي تبكي فيه ومن وطأته عناصر الكون؟

هل نحن في زمنٍ يبكي فيه جوهر الكينونة (النجوم) إذ ترقب ما يجري في الأرض من علٍ؟

هل هي دموع الفرح بالخلق؟

هل ثمة دمعٌ ما، ماءٌ ما، يتكوّن ما بين حافة الضوء والعتمة؟

هل تكتمل الدائرة الكونيّة باقتران الفرح بالبكاء والضوء بالعتمة؟

هل تكون مأساة النجمة معادلاً موضوعياً لمأساة الإنسان؟

جـ ـ نجمة يحلو لها أن تخلع ثوبها، وتحلّ ضفائرها، لتلهو مع الشاعر في حضن النهر حيناً، وتنام على ساعديه عارية في سرير المساء أحياناً أخرى، ما الذي جعلها تبدل النّزوة بالحكمة والعُرْي بلبس رداءٍ طويل؟

هل هي نجمة واحدة بأهواء متقلّبة، أم هنّ نجوم عدّة لكلٍّ منها أهواؤها وتقلّباتها والحالات التي تعتريها؟

هل هي لحظات الانبثاق الإبداعيّ تهبط على الشاعر والنص نجمة إثر نجمة؟

هل النجمة ذاتها، هي التي كست نفسها رداءً طويلاً؟

أم هل يكون الشاعر الذي مهنته: أن يفصّل للضوء قمصانه، هو الذي فصّل لها هذا الرداء الطويل؟

أم هل النجمة هي «الكتاب» وقد تراءى لعيني أدونيس عروساً بثوب الزفاف، يتهادى ذيلُهُ الطويل خلفها وقد وُشّي بآلاف المجرّات الضوئيّة؟

عروس تتألق في ثوبها الطويل المتلألئ، إذ تهبط من غابات الضوء في السماء، لتزفّ إلى غابات الضوء في شعر أدونيس!

أيّ نشيد يرفع هذه الصلاة الكونية تبجيلاً لضوء الجوهرين: الإنسان والوجود؟ إذا اعتمدنا صحة هذه الدلالة الأخيرة، فإنّ أدونيس هو الذي فصّل للنجمة في عرسها رداءها الطويل ووشّاه بالنجوم، تماماً كما فصّل «للكتاب» رداءً طويلاً موشّىً بالنجوم، سيمتدّ طوله بعدد أجزاء «الكتاب». بالبناء على ذلك، فإنّ البكاء، بكاء النجمة وبكاء «الكتاب» في آن واحد، ينطوي على دلالةٍ ضمنية تشير في جوهرها إلى بكاء نوعيّ هو: البكاء الكونيّ. والبكاء الكوني الذي يمارسه الجوهران: بكاء الانسان عبر الشعر، وبكاء الوجود عبر النجمة، هو بكاء ينضوي تحت مفهوم الحزن الكوني بما هو السلب في الوجود، بكل ما يطرحه من جدلية ولادة الحركة من السكون والحياة من العدم والضوء من العتمة.

هكذا يتجوهر السلب، ويقف أدونيس تجاه العالم، وتجاه نتاجه الإبداعي في «الكتاب» وقفة الفرح بالخلق، والانتصار على السّلب، والرِّضا الكلّي عن الانتماء إلى عالم الإبداع:

«شعره نبع ضوءٍ

يخيط السماءَ رداءً ويكسو به

ضفَّتيه». (ص ١٨٩)

بل إنها وقفة الخالق المزهوّ بخلقه النوعيّ. فاللّه يصنع للضوء ثوباً في الغيم وثوباً في الصّحو، والشاعر أيضاً خالق يفصل للضوء أثوابه ويصنع في الشعر، ثوباً للضوء وثوباً للظلام. فللّه في خلقه شؤون، وللشعراء في خلقهم وتعاملهم مع اللُّغة شؤون:

«يلبس الضوء في الغيم ثوباً،

ويلبس في الصّحو ثوباً، ـ

هكذا يفعل اللّهُ،

والشّعر في بعض أوقاته». (ص ١١٨).

يبقى أن نقول، إنّ الضوء في شعر أدونيس ينتمي إلى العائلة الكونيّة التي يعمل أفرادها بغيبوبةٍ إذ يلبون نداء الوجود للسكن في إشراقته. فالوردة تتفتّح لأنها تتفتح، والنجمة تضيء لأنها تضيء، والعشب ينمو لأنه ينمو، والشاعر يبدع لأنه يبدع، وكذلك، البقية الباقية للمجموعة الكونية الكبرى. كلهم ينحدرون من زهرة الكيمياء والكون فيهم سواء. وإذا كان النهر يركض وراء مائه، لا يمسك به ولا يشرب منه، والنبع لا يدري من أين يأتي وإلى أين يذهب، وكلّ يجري لعطاءٍ مجاني لا يتوقف، فإنّ الضوء أيضاً ينحدر من الأسرة الكونيّة ذاتها:

«اسألوا الضوء: لا، لن يقول إلى

أين يمضي، ولا كيف جاءْ». (ص ١٥٢)

بعد وقوفنا على آليّة تحول الضوء كرمزٍ مجلوب من الواقع المادي في الخارج، إلى عمل فنيٍّ خالص داخل الفعل الشّعري، ووقوفنا أيضاً على ما يقيمه الشعر في «الكتاب» من مهرجانات ضوئية، وما يرفعه من أناشيد احتفالية وصلواتٍ كونية، تمجيداً للجمال الشامخ في الوجود، لا يسعنا إلا أن نقول: ـ خلافاً لما قد يراه العديدون من قرائه وناقديه ـ يقيم أدونيس للشعر العربي في «الكتاب» أضخم

مهرجانٍ احتفاليٍّ بالجمال الكوني ومقامه في أوج العلى.

وإذا كنا قد أسلفنا القول بأنّ أدونيس يخط في «الكتاب» تراجيديا للشعر العربي فإنّ ذلك يعود إلى رؤية تصدر عن محورين: الأول: أن «الكتاب» وهو السّفر الشِّعري الأول لحكاية التكوين، يشكل المكان البديل للعالم. أو النَّص الذي يزيح العالم بوجهيه المعتم والمضيء ليحلّ محله. وبما أن للشرور والقبح والعذابات الإنسانية ظهورات مكشوفة وبادية للعيان في العالم والوجود، فقد كان لها أيضاً في «الكتاب» ظهورات مكشوفة اكتفى أدونيس بنقلها من مصادرها ومراجعها. ذلك هو الوجه الأول «للكتاب»، الوجه الأكثر عتمة ودموية وبؤساً وتراجيدية. ما نودّ إضاءته والتركيز عليه، هو وجوب الانتباه إلى المساحة النصيّة التي كتبت فيها المادة التي تؤلف في مجموعها الوجه التراجيدي في «الكتاب». فقد قام أدونيس بقذفها إلى الهوامش حيث يجب أن تبقى، وحيث أراد لها أن تكون.

الثاني: كان قد تبيَّن لنا منذ القراءة الأولى، أن مهمة أدونيس في «الكتاب» على الصعيدين الفني والفكري، وبالتالي، مهمتنا في البحث كقراءة واصفة، ستبقى في حيِّز البحث عن الجمال الذي يتخفى وينحجب في الوجود وفي «الكتاب» في آن واحد. وإذ قطعنا في بحثنا المذكور شوطاً يخوّل لنا التصريح برأي نبنيه على ما أُنجز من قراءةٍ عمقيّة للعديد من المقاطع والصُّور الشعريّة في النَّص، لا نرى بدّاً من القول بأن الوجه التراجيدي الذي يبدو أكثر قرباً ووضوحاً وملامسةً للشعور، لعديدٍ من القراء، لا يشكل في حقيقته إلا ظلاً هامشياً وخلفيّةً داكنة اللَّون للتحقُّقات الإبداعية ذات القيمة الفنيّة المطلقة في المتن، الذي يشكل الوجه الأصل «للكتاب». وقد كشف لنا الوجه الأصل في «الكتاب» أن نزوع أدونيس الملحّ لفهم حركات الوجود الكبرى، هو بمثابة الاستجابة - عن طبع لا اكتساب - لنداء الوجود الذي يقصده ويكشف له عَمَّا يضيء كل موجود في الوجود: من الداخل. فهو بالاصطلاح النقدي: قاصد ومقصود في آن واحد(54).

هذه العلاقة التبادلية، تنحو بوعي أدونيس للغوص عمقاً لفهم طبقات الذات والعالم والوجود طبقة إثر طبقة. والذات الكلية المنتجة لمعرفتها ذاتياً بفكر واعٍ لذاته عبر مراحل تثقّفه وتكوّن خبرته، سيكون مصبُّ اهتمامها بالضرورة، الكشف عن العلل الكبرى التي تجعل إشراقة الوجود تدوم ولا تتناهى. هذا الكشف عن الضوء

الداخلي للجوهرين: الإنسان والوجود، سيكون السبب وراء إحياء أحد أغراض الشِّعر القديمة في «الكتاب» وهو: شعر المديح. كأنَّ المديح هنا، سينشقّ عن أغراضه ومناسباته ومساراته المعروفة في التراث، ليتحوّل من مدح الخلفاء والحكّام والولاة ومن في هذا المقام، إلى مدح الجماليّات الشّامخة في الكون.

والمدح الشعري للجمال الكوني ليس جديداً في شعر أدونيس، بل هو ظاهرة واكبت مشروعه الشعري. ولئن تجسدت هذه الظاهرة في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» على وجه يفيض بالعذوبة الفائقة والعناق الحميم بين روح الشاعر وروح الطبيعة في الوجود، فإنّ هذه الظاهرة تعاود الحضور في «الكتاب» على وجهٍ يبدو لنا أكثر عمقاً ونضجاً في كونيّته وألقه الجمالي.

ففي «الكتاب» يخلق أدونيس للعالم كل ما يودّ رؤيته فيه، وما هو جدير بأن يكون فيه: كائنات حيّة، أنثوية الجمال والزِّينة، وكائنات أنثوية من حيث ولادتها الكونية، وكائنات أخرى تأخذ من المزايا الأنثوية: الطبع والفعل والأداء الكونيّ من حيث هو العطاء المجاني للحياة:

غــــابات في الأرض: عشب وزهور وزيتون وكروم وأشجار وسرخس وياسمين. أنهار وبحيرات وجداول وينابيع وبحار وأمواج وحوريّات يسبحن في المياه. ريم وأعرابيّات ونباتات بريّة وغزلان شاردة ونخلات يرضعن النُّور من أثدائهنّ، وشعراء يفصّلون للضوء قمصانه.

غابات في السماء: شمس تمشط رأس الغروب، وقمر يخرج من بيته لابساً ثوب طفل حاملاً وردةً، فضاء وأقواس وقباب وبروج وسحاب وغيوم بكامل زينتها تتهادى مزهوّة برنّة خلاخيلها، وسماء تقيم عرساً لزفاف نجمةٍ تتهادى بثوب زفافٍ طويل موشّى بالمجرات الضوئية.

غابات في اللُّغة: كلمات تقول بذاكرة كونيّة، تنشد، تفرح، تصرخ، تغنّي، تصلّي، تبكي. وقد يعتريها التعب فيتحول صوتها إلى بكاء خافت وحنين صامت ونشيج دون أنين. كلمات تعتريها التحولات وكأنها تأنسنت هي الأخرى. فهي تتلقّى كثافةً حركيّة كلما صعد بها المعنى من حيّز الإنساني الأرضي إلى حيّز العُلى اللانهائي، وكثافةً ضوئية كلما أقام الشعر مهرجاناً للضوء والألق، وكثافةً نورانيّة كلما رفع الشِّعر صلاة كونيّة، وكثافةً إيقاعيّة صاعدة هابطة كالمياه الراقصة، ما بين علوٍّ وارتفاع وانحسار وخفوت.

كائنات حيّة تفد جماعات وفرادى من غابات السماء والأرض إلى غابات الشِّعر؛ تتنفّس، تتأوّه، تغنّي، تبكي، تصلّي، تقرأ، تكتب، تتعرّى، تلهو، تحكي، وتعتم وتضيء. تتداخل الحركة والأصوات والأصداء والأجساد والظِّلال ويلتبس الأمر، لا ندري من الذي يفرح حقاً ومن الذي يبكي حقّاً: أهي نجمة في السماء، أم في روح الشاعر أم في روح «الكتاب» أم في روح العالم! كلامٌ كونيٌّ وكونيّةُ كلام، ولغةٌ حيّة تتأنسن كلماتها بتواشجها مع كلّ هذه الكائنات الحيّة، والشاعر في ذلك كلّه طفل يرضع من ثدي الأشياء. وإذ ينغمر الشاعر بنشوة الخلق والحريّة، يخلق لنفسه جناحين ليقيم معراجه من الأرض إلى الأعالي حيث يودّ أن يكون. ومن مقام الصّقر وبعينيه ينظر إلى العالم من عل: الأرض خيام تتلألأ حبّاً.

هكذا يدخل الشعر في اللحظة الثابتة، يستبدل لحظة التعاسة بلحظة الفرح، ويوقف الزمان عن جريانه المضني، فينغمر الشاعر بفيض متعةٍ تتدفّق حوله كالسَّيل:

«متعة هذا العبث المتدفّق حولي مثل السَّيلْ

أنّي فيه ـ

لا أعرف نفسي ـ لا أدري:

أنهارٌ وقتي أم ليلْ؟» (ص ٢٨٢)

ثمّ يجاهر الشاعر بعظمة الشِّعر، وعظمة المقام الذي يتبوّأه الشعراء بجدارة. كيف لا وهم الذين يُجمّلون العالم بكشفهم عن المتخفّي والمنحجب من أنوار الوجود. ولمَ لا، وهم الخلاّقون الخالقون لكلّ هذه العوالم المفعمة بالضوء والتناغم والجمال:

«غيّرت وجهَهَا الحياةُ،

احتفاءً بما قاله أمس عنها». (ص ١٩٣)

إننّا نشهد هنا: احتفاء الشعر بالحياة، وبالأنوار التي تضيء الوجود من الداخل وتجعله يدوم. ونشهد أيضاً كيف تصير «الصورة الشعريّة» مرآة لروح الشاعر وأحوالها، وللحكمة الكبرى في «الكتاب». تلك الحكمة التي تتخفّى وراء الرموز والموضوعات غالباً، والتي كشفت عن نفسها مرّة، حيث تهمس الشمسُ

للراوية، وتكرّر مزهوّةً: «حكمة الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الدامية» (ص ٣٧٨). تلك هي الأطروحة التي نحاول تسليط الضوء عليها، والدفاع عنها في هذه الدراسة.

لقد قادنا البحث، إلى أنّ النصّ الأصل أو المتن الأصل في «الكتاب» هو المتن الذي يجسّد عالماً مفعماً بالجمال والضوء والحياة والحريّة. عالم جديد، يُحيّد ظروف الواقع القسريّة في الماضي، ويحيّد ظروف الواقع العدوانيّة بالحاضر، يزيحها من مكانها ليحلّ محلّها.

كيف نجرؤ بعد ذلك كلّه، أن نقول مع القائلين بأن ذاكرة «الكتاب» مضرّجة بدماء تاريخ دمويّ طويل ومثقلة بعدميّة الحاضر بما هو سلب مطلق، مع أنّ السّلب في «الكتاب»: سكون تتجمّع فيه الحركة، وموت في ظلمة رَحِمٍ تتكوّن فيها الحياة؟(55)

إنّ الارتعاشات الباطنية المودعة في قرارة الأعماق: أعماق العالم والنص والشاعر في آن واحد، كشفت لنا أنّ الدلالة الموضوعيّة التي اكتسبها «الكتاب» في معزلٍ عن وعي الشاعر ورغبته وضدّ رغبته أحياناً، والتي حقّقت الغَلَبة بعد تشكُّل العمل الإبداعي بكامله: هي غلبة الحياة على الموت وغلبة الجمال على القبح.

فاذا تجاوزنا ما أعلن عنه النّص من المواقف الشعوريّة الواعية، والاستجابات النفسيّة المحبطة إزاء تلقّي النكبات والفواجع الكيانيّة المتوالية منذ بداية التاريخ العربي الاسلامي حتى عصر الشاعر في الهنا والآن، استطعنا العثور على النّواة المركزيّة للحكمة المتوارية خلف الرموز والموضوعات، كإمكانيّة ديناميّة مستديمة الحضور ضمنياً في المنطق الداخلي «للكتاب» برمّته. وبتعبير آخر، فإنّ اختزالنا للرّدود الانفعاليّة المحبطة، منظوراً إليها كردود فوريّة آنيّة تصدّ بها الأنا الواعية للشاعر عدوانيّة الخارج عليها، سيتركنا أمام معاناةٍ إنسانية تتحوّل فيها مقولات اليأس والاغتراب والرفض والتصدُّع من مقولاتٍ ذاتيّة إلى مقولات كونيّة تكتسب السّمة الكونية بوجوهها المختلفة: فهناك الحزن الكوني والظلام الكوني والبكاء الكوني، وهناك الغضب الكوني والرفض الكوني والشرر الكوني، وهناك أيضاً، التفتّح الكوني والألق الكوني والابداع الكوني. مقولات تنجذب إلى مدار الأداء الكوني والتحقُّق على وجه كونيّ، فتعيد للذات ثقتها بذاتها وبالعالم في آن واحد.

هكذا تقودنا القراءة التحليليّة لعناصر الكون الأربعة في النّص إلى النتيجتين التاليتين:

١ ـ إنّ السمة الفكرية في شعر أدونيس بعامة وفي «الكتاب» بخاصة، لم تنحصر في دعم البناء الشكلي وإضفاء قيمة إنسانية عليه وحسب، بل إنها حولّت «الكتاب» بما هو العالم المتخلّق بين يدي الشاعر فعلاً للتجاوز الفنيّ لسلب الواقع وتناقضاته المربكة، معيدةً إلى علاقة الذات الإنسانية بالعالم توازنها واستقرارها المفقودين.

٢ ـ إنّ نجاح أدونيس في الإبقاء على العناصر المحورية لتجربته الشعريّة مع عدم وقوعه في الأسلبة التحديديّة للتعبير الفنيّ، حقّق له إمكانية الوصول إلى حالة الشاعريّة الخالصة التي كشف عنها التحليل السابق للصُّورة الشعريّة في «الكتاب»، في مبعدةٍ عن المفاضلة بين البدائل عبر التشنُّجات الإيديولوجية الشائعة.

٢ ـ الصورة الشعريّة بين الكآبة وروح الصعود:

نبدأ بالإشارة إلى أنّ اختيارنا لقراءة الصورة الشعريّة في وجهيها المتناقضين: الكآبة، وروح الصعود، كان اختياراً مقصوداً. فقد أردنا من خلاله أن ندعم رؤيتنا المحوريّة في سعيها للتشديد على غلبة الوجه المضيء في «الكتاب»، خلافاً لما توحي به القراءة الأولى أو القراءة العابرة. لتحقيق ذلك، اعتمدنا القراءة بذاكرة مضادّة لذاكرة النّص، محاولين تركيز إصغائنا لا على ما يقوله الشاعر راغباً، واعياً، بل على ما يقوله النّص في غفلةٍ من وعي الشاعر، حيث يتحقّق التماسّ مع المناطق الأكثر عمقاً وسريّة في اللاّشعور.

خلافاً لما قد يوحي به «الكتاب» أو «صاحب الكتاب»، بأن الانسانية الواقعة ما بين صقيع الماضي ونار الحاضر، ترزح تحت وطأة التمزُّق والاغتراب، كشفت لنا محاولة التغلغل إلى الثنايا اللاّمرئيّة من النّص، بأنّ الوجه المعلن عنه في المتون والهوامش، والأكثر عتمةً وحزناً، ليس إلا خلفيّة داكنة للانبثاقات الفكرية والروحيّة التي تتبطّن رحم النّص وتتكوّن في صمتها وعتمتها.

لكنّ ذلك لا يعني أننا في صدد نفي الكآبة عن «كتاب» أدونيس، أو عن

تجربته الشعريّة برمّتها؛ بل يعني تعميق البحث عن «الكآبة» في ذات الشّاعر ونصّه عبر محورين: الأول: نوع هذه الكآبة من حيث انتماؤها إلى حالةٍ مرضيّة من صفاتها: السوداوية أو الانكفائيّة المفرّغة من الإرادة والفعل أو عكس ذلك. والثاني: رؤية الشاعر الذاتيّة للكآبة والحزن الإنساني كحالة من الشعور الإنسانيّ المعمّم، وموقفه الذاتي من الكآبة، من حيث علاقتها بفاعلية الإنسان الذاتيّة أو عدمها من جهة، وعلاقتها بالمعرفة من جهة ثانية. فقد عمد الشاعر إلى مدّ خطوطٍ تصل ما بين الكآبة والشعر والعلم والمعرفة، على وجهٍ يستدعي وقفة استيضاح:

«للكآبة شعرٌ

يعرف الشيء في أصله،

في تجلّيه، في ما يؤول إليه،

والكآبةُ علمٌ». (ص ١٤٠)

منذ بداياته الشعريّة، كانت الكآبة، البوتقة التي انصهرت فيها نزعات أدونيس الإبداعيّة، منذ اتّخذ قراره بالردّ على شدائد الأوطان ومحن الإنسان بالخلق والإبداع:

«ورقٌ يتقدّمُ يرتاحُ في حفرة الكتابهْ

حاملاً زهرةَ الكآبهْ

قبل أن يصبح الكلام

صدأً

يتناسلُ في قِشْرِهِ الظّلام

ورقٌ سائحٌ يتقدّمُ يرتادُ أرضَ الغرابهْ

غابةً بعد غابهْ

حاملاً زهرة الكآبهْ»(56).

في عالم غريب، وحاضر غريب، ومستقبلٍ يبدو غريباً، لم يجد الشاعر لنفسه موطئ قدمٍ، إلا بالكتابة. يرتاد لغة الغرابة ليدرأ الصدأ عن اللُّغة، حاملاً زهرة الكآبة التي تتفتّحُ في غابة الكتابة. والكآبة هنا زهرة. إشارة إلى رمزٍ مفعم بمعاني الجمال والحياة: التبرعم، التفتّح، الجمال، اللّون، العبير، وانعقاد الثمر. وبالانطلاق من

السياق الذي تسكنه «الكآبة» هنا، والرجوع إلى السياق الكلي «للكتاب» فإنّ دلالة «الكآبة» تنجذب أكثر ما تنجذب: نحو الشِّعر بعامة، والقصيدة بخاصة. فالشاعر المبحر في التّيه وإلى التّيه لا ربّان له سوى الشِّعر:

«[...] لا أرض، ولا وطنُ

إلا رؤايَ ـ تروز المجدَ، ترسمه

بحراً وتوغل فيه، تستضيء به

الشِّعر ربّانها، والمركب الزّمنُ». (ص ١٩٤)

وفي سياقٍ آخر، يتفتّح التمرُّد ورداً في القصيدة:

«شهواتي حقولي

والتمرُّدُ وردُ القصيدةْ». (ص ٢٤٤)

وفي سياق آخر، تصبح القصيدة ضوء الممالك، والشُّعراء شموساً:

«القصيدةُ ضوء الممالِك، والشعراء شموسُ». (ص ١٢٤)

هكذا يتقدّم الشاعر في أرض الكآبة، ليرتاح في غابة الكتابة، غابةً بعد غابة، حاملاً زهرة الكآبة (شعره). يتقدّم حاملاً قصيدةً إثر قصيدة أو زهرةً إثر زهرةٍ، آملاً أن تنعقد هذه الأزهار ثماراً تساهم في تجديد الحياة ودعم خصوبتها. يتحوّل الشِّعر إذن إلى مصدرٍ للقيمة لا في حياة الشّاعر وحسب، بل في العالم كلّه. فهو (الشِّعر) يشارك في إخصاب العالم ليصبح «ضوء الممالك». الأمر الذي يجعل الشُّعراء خالقين لهذه القيمة (شموساً)، والذي يُنتج الجدليّة الأكثر أهميّة في «الكتاب»: المبدعون، لا السلطة، هم الذين يكتبون تاريخ الوجود.

على صعيدٍ آخر، فإنّ البكاء ـ بما يحمله من مدلولٍ يعيّن التعبير عن الحزن في ذاكرتنا الجمعيّة ـ يتحوّل في شعر أدونيس فعلاً يصدر عن غنى الذات والثراء الإنسانيّ؛ بل إنه يكاد يشبه في ثرائه وعطائه المجّاني، نهراً يقلّ الشّاعر وأحبابه الذين فُطروا على رقّة الشعور، ونشوة التطهُّر بالدموع:

«يشتاق أن يبكي ـ

ما أكرم البكاء ما أغناهُ، في نهره

سفينةٌ تقلُّ أحبابي»(57).

في ذلك القول، إعلان واضح لانحياز الشاعر إلى مشاعر المظلومين والمقهورين والمُهمَّشين، يتضمن من داخله إعلاناً خفيّاً آخر، يشير إلى أن المشاعر الإنسانية النبيلة لا تتحقّق لمن يملكون القدرة على القسوة والظلم. فالنُّبل من صفات النفوس التي تغلبها رقّة الشعور، ورفض الظلم، والمشاركة الوجدانيّة لآلام الآخرين. في «الكتاب» يجدّد أدونيس إعلان رؤيته هذه وانحيازه لجروح الإنسانية بالقول:

«قلبٌ ـ لا من لحمٍ،

من وسواسْ

لا يحيا إلا مجروحاً

ينزف بين قلوب الناس» (ص ٢٥٢)

في «الكتاب»، وأمام المحن التي حلّت وتحلّ بالشعراء والمبدعين، تتداعى مقاومة أدونيس كليّاً، فيبلغ تصويره لكآبة الطقس الذي يولد فيه الشعراء، وحدّة المحن التي تنزل بهم: قتلاً ونفياً وتشريداً، حدّه الأقصى:

«في رملٍ يعلو في صَعَدٍ

في صحراء لغاتٍ، ولد الشاعرْ

عاش ولكن في ما يشبه تابوتاً

سافر، لكن في ما يشبه مقبرةً

في طقسٍ لا تخلو سنةٌ منه،

طقسٍ للقتل (وقد لا يخلو يومٌ)

عاش الشاعر». (ص ٩)

في الهامش الأيسر للصفحة ذاتها، يعمد الشاعر ـ إمعاناً في التشديد على تبليغ المعنى الذي يودّ إيصاله للقارئ ـ إلى شرح كلمة «صَعَد» التي تعني: صخرة ملساء يُكلَّف الكافر صعودها، ثمّ يُجذب من أمامه بسلاسل ويُضرب من خلفه بمقامع، فإذا ما بلغ أعلاها في أربعين سنة، جُذب إلى أسفلها، ليُكلَّف بالصعود مرّة أخرى، وهذا دأبه: (ص ٩).

إذا كان الشاعر، قد صرّح بجلاء بأنه قد ولد في عصر تبلغ فيه محنة

المبدعين أشدّها، ليعيش من ثمّ في صَعَدٍ، فإنّ نفي تهمة الكآبة عن ذات أدونيس وشعره، ستكون مهمة عقيمة في كلّ الأحوال. وأنّى لنا ذلك وهو القائل:

«أُصغي لأراغن هذا النّوح

الطّالع من أنقاض الوقتْ

النّازف من أعناقٍ مكسورةْ ـ

ما أخفى فيها صوت اللّه،

كأنّ اللّه الصمت». (ص ١٨٩)

بالعودة إلى ما بدأنا به القول، بأنّنا نسعى في قراءتنا هذه إلى دعم رؤيتنا المحوريّة بغلبة الوجه المضيء على الوجه المعتم في «الكتاب»، لا بدّ من تقديم الإشارة إلى أنّ رؤيتنا هذه لا تصدر عن اقتناعنا بكون أدونيس شاعر الحبِّ والمرح والفرح، أو الشاعر الذي لا يجد نفسه إلا في أزمنة الرّخاء والأمن ورغد العيش والحبور. بل إنّنا نعلم جيِّداً أنّه شاعر الشدائد بامتياز. شاعر مغرق في مشاركته الوجدانية لمحن الانسان والأوطان. ولكن، نظراً إلى أنّ «أنا الشاعر» تميل في الغالب الأعمّ من نصوص أدونيس إلى تغليب نبرة الحزن المتزامنة مع إحساسه العميق بهول المحن الإنسانيّة، فقد اعتمدنا التركيز، لا على ما تميل «أنا الشاعر» لقوله والافصاح عنه، بل على ما لم تقلْه وما لا تميل إلى الإفصاح عنه. أي ما تقوله «أنا النّص» في غفلة من وعي الشاعر ورغباته. وقد قادتنا القراءة بذاكرة مضادّة، إلى الكشف عن وعي الشاعر العميق بالنجاح الاستثنائي الذي تحقّقه الحياة في لحظات تطوّرها، في غفلةٍ من ذاكرته الغارقة في الهموم اليومية، والواقع المحكوم بالعجز والتّشظّي. من هذا المنطلق بالذات، نتابع قراءتنا «للكآبة» في الصُّورة الشعريّة في «الكتاب» آخذين بعين الاعتبار أهميّة التركيز على إضاءة النّقاط التّالية:

١ ـ أصالة الابتكار في التّصوير الفنيّ:

أ ـ عناق رؤيتين متنافرتين.

ب ـ تأثير ذلك في الإيقاع الداخلي.

جـ ـ الموقف الذاتي إزاء جمعيّة اللُّغة.

٢ ـ الرغبة في الخروج من العالم والانتصار عليها عبر الآتي:

أ ـ الفرح بالخلق ـ اللُّغة والإبداع.

ب ـ السُّخرية والغموض ـ الانتقال من الذاتي إلى الكوني ـ الولع بالمستحيل.

ج ـ الخروج من التشخصن إلى اللاّشخصيّة ـ المعرفة.

٣ ـ الحقيقة الداخلية للشاعر والنّص، ما بين الكآبة وروح الصُّعود.

٤ ـ استقلاليّة النّص الفنيّ عن التّاريخ والحاضر، عبر تحويل الكمال التّاريخي إمكاناً منتظراً في المستقبل. أي عبر تحويل الفكر فكراً حركيّاً مستقبليّاً يزيح الكمال التاريخيّ من الماضي ويجعله وعداً في زمن آتٍ.

لقراءة ذلك كلّه بذاكرة ضديّة بعامّة، ولقراءة الحقيقة الداخلية (ما يتخفّى من انبثاقات ضوئية محايثة لانغمار الشاعر والنّص كليهما بحالة الحزن والكآبة) بخاصّة، كان لا بدّ لنا من قراءة كلّ صورة شعريّة، وكل مفردةٍ ممتلئة بدلالة سلبيّة، ضمن سياقها الجزئي كمرحلةٍ أولى، وضمن السياق الكلّي «للكتاب» متوناً ونصوصاً وهوامش، كمرحلة ثانية. فلكي نقرأ، مثلاً، «تبكي النجمة، ـ دمع النجمة ليلٌ» (ص ٥١)، كان لا بدّ من قراءة النجمة في سياق هذه الصُّورة أولاً، وقراءتها من ثمّ، في جميع السياقات التي سكنتها في «الكتاب» من أوله إلى آخره. ذلك أنّ تعيين الدلالة الضمنيّة التي يبثُّها البكاء الكوني للنجمة، يستدعي الوقوف على جميع مدلولات التضمين والتعيين التي تبثها النّجمة في كلّ سياق من سياقات «الكتاب» بكامله. الأمر الذي سيوضّح للقارئ، أنّ مهمة العثور على الدلالات الضمنيّة الغائبة، أو التي يتمّ تغييبها، عبر القراءة الاجتزائية في نصّ متعدِّد كالنّص الأدونيسي تبقى مهمة مستحيلة على وجه الإطلاق.

I

يعود بنا ذلك إلى ما بدأنا به القول، بأن الكآبة في «الكتاب» لها حضور جليٌّ لا ريب فيه. وقد مثّلنا لذلك بقول الشاعر (في رملٍ يعلو في صَعَدٍ/في صحراء لغاتٍ، ولد الشّاعر). لكنّ تمثيلنا هذا كان تمثيلاً مجتزأً اقتطعنا به فقرةً من سياقها الكامل. ذلك أننا اعتمدنا اجتزاء فقرةٍ مثقلةٍ بالدلالات السلبيّة، لتكون قرينةً لاثبات الحضور المُعْلَن عنه للكآبة في النّص. لكنّ البحث عن الحقيقة الداخليّة للشاعر والنّص معاً، تستدعي بالضرورة إعادة إدراج الفقرة في سياقها الكلي كاملاً. وبذلك

فقط، سنمكّن من العثور على الوجه الآخر للكآبة، حيث تشعُّ ومضات الألق في مساحات الحزن الخفيّة متواريةً وراء الكلمات والموضوعات:

١ في رملٍ يعلو في صَعَدٍ
٢ في صحراء لغاتٍ، ولد الشّاعرْ
٣ عاش ولكنْ في ما يشبه تابوتاً
٤ سافر، لكنْ في ما يشبه مقبرةً
٥ في طقسٍ لا تخلو سنةٌ منه،
٦ طقسٍ للقتل (وقد لا يخلو يومٌ)
٧ عاش الشاعر
٨ طقسٍ كان يُعاش كأنٌ رياحَ
٩ الجنّة تسري فيه، ومحابرها
١٠ والأقلامْ
١١ في هذا الطّقس، رأى الشّاعرْ
١٢ وجه الكون، وراح يضيء مداهُ
١٣ ويلقّح باسم الانسان الشّعْرَ
١٤ وكلّ كلامٍ
١٥ ويلقّح ما تلد الأيّامْ». (ص ٩)

نعاود القراءة ونتساءل: هل ثمّة دلالة ضديّة ما، تتوارى في مكانٍ ما، لتخفّف من حدّة هذا الألم العاصف ومن حدّة سطوته، وتنقّي هواء هذا الطقس المضرّج بالدماء، أو لتداوي هذه الذاكرة الجاثية تحت سطوة التشظّي؟

لقد ولد الشاعر في رملٍ يعلو (اختناق) ثم عاش في صَعَدٍ، في ما يشبه تابوتاً، فقد أنزلوا به عقاب الكافرين بالآخرة على غير حقٍّ. ثمّ سافر، هاجر، بحثاً عن مكان تسود فيه العدالة، لكنّه اكتشف أن العالم كلّه يشبه مقبرةً. فالعصر الذي يعيش فيه، أصبح العنف والقتل فيه لغة للإنسانية كلّها: حكاماً وثواراً ومحكومين.

ذلك ما خبّر به النّص وأعلن عنه. لكنّ ما لم يقلْه إلا بالإيماء الخفيّ هو السبب الغامض لحضور رياح الجنّة المفاجئ في الجمل الشعرية (٨) و (٩) و (١٠). بالغوص عمقاً في ثنايا النّص، سنجد أنّ رياح الجنّة ليس لها وجود حقيقيّ في عصر الشاعر، أكان المتنبّي أو أدونيس أو سواهما. كما أنّ الجنّة المرجوّة ليس لها حضور في المدى المرئي أو العالم المحسوس الذي يعيش فيه الشاعر والإنسانية كلها. فالجنّة المعنيّة هنا، هي جنّة الأرض التي يخلقها المبدعون لأنفسهم بأنفسهم، والتي أسماها باشلار: الجنّة المصنّعة. إنها فردوس الشطآن الأخرى التي يقتصر التحليق فوقها على الشعراء والمبدعين، جنّة الكتابة، التي تسيل فيها أنهار الحبر في الأقلام.

لكنّ ما يستدعي الانتباه، هو أنّ الهواء الذي يسري في هذه الجنّة، ليس هواءً عليلاً أو نسيماً مداعباً، بل هو: رياح عاصفة.

من هنا بالذات، نبدأ بتلمّس الحركة الآخذة بالتكوُّن، داخل المكوّنات اللُّغوية، والتي تتهيأ لبناء دلالة ضديّة ستبدأ بكسر حدّة الكآبة وتخفيف وطأة الألم. بمتابعة القراءة، لن نلبث طويلاً حتى ينهض الشاعر ليمشي بقامة الرِّيح، ويرى وجه الكون، ليضيء مداه باسم الانسان. فباسم الانسان، سيلقّح الشعر، وكلّ كلامٍ، وما تلده الأيام في المستقبل. كالموجة الناهضة، الهادرة في صعودها، يعلو عصفُ الكآبة في دواخل الشاعر، حتى إذا ما بلغ مداه الأقصى (القتل، التابوت، المقبرة)، أخذت الحركة الموجيّة بالهبوط التدريجي حتى تبلغ نقطة الانفراج، حيث يتمّ تخصيب الكون بانتظار ربيع تلده الأيام.

هكذا نجد أنّ الطّقس الذي صوّر الشاعر حدّة إمعانه في القسوة والعدوان، سينقسم على ذاته من الداخل. فهناك طقسان متنافرا الدلالة لا طقس واحد كما توحي القراءة الأولى. الأول: طقس القتل والعنف والجور النازل بالانسانية عبر تاريخها؛ والثاني: طقس الجنّة التي يخلقها الشعراء والمبدعون لأنفسهم وللانسان. «فالطقس» الذي ورد في الجمل الشعرية: من (١) إلى (٧)، سيبدأ بالانحسار في الجمل الشعرية: (٨) و (٩) و (١٠) مُهيِّئاً لولادة طقس نقيضٍ لسابقه في الجمل الشعرية: من (١١) إلى (١٥)، حيث ينهض الشاعر من صرامةِ الطّقس المطبق على أنفاسه، ليبني طقساً يضيء به وجه الإنسان، والكون، والمستقبل في آن واحد.

هكذا نجد أنّ النّص، بدعمٍ من حركة تحوّلاته الداخليّة التي تخلق اللحظات وتتجاوزها في آن واحد، يتحوّل فضاءً مفتوحاً تهطل عليه الولادات الفكرية والفنيّة والروحيّة التي تتحقّق توالياً في مستوياته المختلفة. فعندما تتسرّب الرؤى السلبيّة، يفاجئنا النّص بانبثاقات مباغتة لدلالات ضدّيّة مشحونةٍ بحركيّة عالية، تمكّنها من العصف بالدلالات السلبيّة السابقة، أو المجاورة، أو اللاّحقة، فتمحوها وتحلّ محلّها. وكلّما عاودت الرؤى السلبيّة حضورها ثانية، عادت حركة التضادّ الكونيّة لتهزّها من العمق مرّة إثر أخرى.

وبما أنّ هذه الحركة الموجيّة، من السّمات الملازمة للبنية الحركية في لغة أدونيس الشعرية، فإننا نكرّر القول مرّة أخرى بأنّ أيّة قراءة لا تتابع تحوّلات الحركة الداخلية في كل سياقٍ شعري من البداية حتى النهاية، ستقود القارئ إلى التواطؤ ضدّ النصّ من جهة، وضدّ نفسه من جهة أخرى، إذا كان يسعى إلى الفهم الكليّ عبر تأويل عميق وأصيل للنّص بالمعنى الأعمق للتعبير.

وقد يكون من المربك نوعاً ما، متابعة هذه الحركة التي تنقلب على ذاتها بالانتقال المفاجئ من النقيض إلى النقيض، فقرةً إثر فقرة وسياقاً إثر سياق. فالشاعر الذي يدفع تصويره لحالتي الكآبة والفرح دفعاً يبلغ نهايته القصوى، يثير بالقارئ نزعة تحدّي النّص، وفضّ غموضه بالبحث عن مواقع التحوُّلات المفاجئة وأسبابها في آن واحد. بل إنّه يلزمه أيضاً بالبقاء في حالة التيّقظ والتنبّه للبحث عن إجاباتٍ لما قد تثيره تلك التحوُّلات المباغتة والحادّة من تساؤلاتٍ، مثل: كيف يقدر الشّاعر أن يجمع بين التمزُّق التراجيدي والاشتعال فرحاً في لحظةٍ واحدة؟ وما تعليل الجمع بين الردّ الصّارم العنيف على سوءات العالم، والتّناغم الطَّرِب مع الجمال الشامخ في العالم نفسه؟ وكيف نفرّق بين الصّدق والمغالاة لدى الشعراء، كلّ الشعراء؟

غنيّ عن القول، إنّ الشعراء والمبدعين يملكون ـ طبعاً وفطرةً ـ عاطفة جيّاشةً، واستعداداً فطريّاً لتلقّي أحداث الألم والفرح بحسٍّ فيّاضٍ شديد العمق والتّوتُّر. الأمر الذي يجعل ردّ فعلهم تجاه الأحداث مشوباً بحدّة التّوتر الذي قد يبدو أنه أقرب إلى المغالاة منه إلى الصّدق.

وحنين الشعراء إلى المغالاة في تصوير حالاتهم الشعوريّة، ليس وليداً لمذهبٍ

أدبيٍّ معيّن، بل تمتدّ جذوره في تاريخ الأدب الانساني برمّته. وأدونيس لا يدفع عن نفسه هذه المبالغة، بل يعلن للملأ أنها مبالغة تصل حدّ المغالاة:

«عاشقٌ وله الثائرين ـ

الفرات وآفاقه والأعالي

أوقظ الأرض من نومها وأُغالي». (ص ٢١١)

يعلن الشاعر عن عشقه لوله الثائرين بالرفض، ووله الحياة بالتدفُّق والاستمرار، ووله الآفاق بالحرِّيَّة، ووله الأعالي بذرى الأوج ومجده، لكنّه يخفي عشقه للانسان. فالكلمة «المفتاح»: الوَلَه، تدلّ هنا أنّ العشق في حقيقته هو عشق لحالة الوله التي هي من طبيعة هذه الموضوعات. لكنّ الوله الأصل الذي لم يفصح عنه الشعر هو وله الشاعر بالإنسان. فعشق الشاعر لحالة الوله، لا يصدر عن عشقه للثورة والحياة والحرية والأعالي كموضوعاتٍ بحدّ ذاتها، بل عن إيمانه العميق بحقّ الانسان في بلوغها وامتلاكها. وبالتالي، فإنّ وله الشاعر بالإنسان هو المسوّغ لمغالاة الشاعر في الحنين الأصيل لإيقاظ الإنسان من نومه، كي يبلغ حريّته، ويتبوأ موقع الأوج حيث يجدر به أن يكون.

على صعيد آخر، وفي ما يخصّ الجمع بين الاشتعال فرحاً والتمزُّق ألماً من جهة، والجمع بين الردّ العنيف والردّ المتناغم على العالم في لحظة واحدة، من جهة ثانية، قادتنا القراءة إلى تبني التعليل التالي:

خلافاً لغالبيّة الناس الذين يخافون مجابهة المحن في عصرهم، والذين يَلْجَأُون إلى استبطانٍ وقائيٍّ قد يوفره لهم الهروب إلى الماضي، أو الانغماسُ السَّلبيّ في المباهج الزائلة، فإنّ الاطمئنان الذّاتي عند الشعراء، لا يتحقّق استرجاعيّاً، ولا تمويهيّاً، بل يتحقّق إبداعيّاً. وفي «الكتاب» قام أدونيس بجذب جحيم الماضي، وصقيع الحاضر، ولا تحدّد المستقبل إلى مكانٍ واحد هو النّص وزمنٍ واحد هو زمن النّص. وفي نقطة واحدة تتجاذبها كل هذه القوى المرعبة، وقف الشاعر وحيداً وقد آثر قبول التحدّي بمجابهة هذه المحاور المدمّرة في وقت واحد. مثل هذا الجهد، لا بدّ أن يترك أثراً مضنياً ذاكرة الشاعر وذاكرة الكلمات في آن واحد. فالكلمة التي تملك ذاكرة تختزن أبعاداً نفسيّة وشعوريّة واجتماعيّة وروحيّة وتاريخيّة وفلسفيّة في آن واحد، لا يمكن أن تبقى حياديّة في النّص. لا بدّ لها أن

تتدخّل بفرض سلطتها في لحظات الكتابة لتنتقي للشاعر ما يقول. أو أنها تكتب الشاعر ولا يكتبها حسب تعبير كثرةٍ من النقاد العرب والغربيين.

انطلاقاً من هذه الحقيقة اللُّغوية، المتزامنة مع وقوف الشاعر في نقطة تتجاذبها القوى المتعالية على قوّته، فإنّ الجهد الذي يبذله لتحقيق الردّ الاستعلائي على ذلك كله، لا بدّ أن يكون مشوباً بنوع من الألم العنيف، والفرح العنيف، والردّ العنيف، في وقت واحد:

«إيقاع دماءٍ
يأتي في خطوات الفجر ـ الفجر قريبٌ،
هل أحدٌ
يصغي؟
ينصح ذاك الشّاعرْ
أن أتخلّى ـ عن أحبابيَ، عنّي.
هو مأمورٌ طوعُ الآمرْ
وأنا أمريَ منّي». (ص ٢٢٨)

يتّضح هنا المزج الغريب بين المشاعر الأكثر حدّة وتناقضاً: كالألم الأكثر عمقاً (نصيحة الشاعر بالهروب من الاعتقال المتوقّع، بعيداً عن الوطن والأهل والأحباب، وعن الذات)، والفرح الأكثر عمقاً (رفض الشاعر للنصيحة بدافع من الحرِّيّة الداخلية المتعالية على الواقع والعصيّة على السجن)، والعنف الأكثر سخرية ولوعةً:

«مَنْ أحارب؟ أين العدوّ الجميل؟
أأُحارب غُورِيَّهم
ونواطيره
والذين يعيشون ـ موتاً
في سراويل صبيانهم؟
من أُحارب؟ سحقاً لعصري
سحقاً لهذا الزمان الهزيل». (ص ٢٣٠)

هذا الجمع الغريب، هو جمعٌ لمتناقضاتٍ لا تجتمع إلا في حالة المخاض. وما بين العنف القائم في الخارج (الآخر، القانون) والعنف الحاصل في الداخل (الأنا الأعلى، إلحاح الواجب والضمير)، لن يجد الشاعر الاطمئنان المفقود، والوطن المفقود، إلاّ بالانتماء إلى الشعر واحتراف الكتابة. ذلك ما يلحّ أدونيس على تأكيده في مشروعه الشِّعري برمته.

من جهة أخرى، فإنّ وقوف الشاعر في نقطة تصطرع فيها القوى، سينعكس على النص بصورة جذرية. ذلك أن الحوار الذي تهمس به الذاكرة الكونية والذي يفيض بحالات الفرح المتزامن مع حالات الحزن والغضب، يفجّر في الحالة الشعورية للشاعر، ومن ثمّ في النّص، نغميّة غريبة تتّسم بالغموض والإبهام والتذبذب المربك أحياناً. نغميّة تدفع بالألم في اتّجاه النشوة لتجمع من ثمّ بين نشوة الألم والأبد:

«سائر بين جرحٍ وجرحٍ لأنطاكيهْ

أتعلّم أن أستضيء بليلي

أتعلّم أن أحضن الهاويهْ،

وأرى في عذاب الجسدْ

ما يُضيءُ الأبدْ». (ص ٢٧١)

هكذا يأخذ إيقاع النّص طابع الإيقاع الكوني الذي يولّد ذاته ويتجاوزها في آن واحد. ومثلما تثور الأرض على ذاتها فتقتل فصلاً كونيّاً اكتملت دورته، لتستقبل فصلاً وليداً، يثور إيقاع النّص على ذاته بالانتقال الاستئنافي من حالة الانتهاء، إلى الانفتاح على بدايات جديدة تتغاير ولا تنتهي.

هكذا تؤنسن كيمياء الشعر الجماد والنبات والأشياء. تهدمها، وتعيد بناءها، لتنفث فيها من روحها: روحاً، وصوتاً، وحركةً، وإيقاعاً، ثم تُدخلها طرفاً في الحوار الكوني القائم في النّص. في الفقرة التالية نتابع ما ينقل توتّر أدونيس الإنساني إلى حدقته الروحيّة، فيما هو في حالة استشراف خالص للكون:

«وصل الربيع إلى حديقة البيت/أنزل حقائبه وأخذ

يوزعها على الأشجار وعروق النباتات في رذاذٍ ينهمر

من أطرافه [..] هي ذي غيمةٌ ترعى العشب/

هي ذي شمسٌ تتدفأ بها اللُّغة» ص (٧٩). فاصلة استباق. تلك النغميّة المتدفقة في عروق هذه الفقرة الشعرية، تُقيم صلاتٍ وتحالفات حيوية بين الانسان وعناصر الكون، توشك أن تلغي الفروق بينهما. إذ يصعب على القارئ هنا أن يتبيّن، إن كان الربيع الذي يعلن النّص وصوله إلى حديقة البيت، هو الفصل الكونيّ الذي يفجّر الحياة في العشب وعروق النباتات والأزهار، أم هو ربيع من نوع آخر يفجّر الحياة في الشّعر الذي ينهمر رذاذاً من أطراف الشاعر؟

سواءً أكان الأمر هذا أم ذلك، فإنّ ما يؤكّده هذا التدفق الحيوي للايقاع الداخلي في عروق الشعر، هو تمكُّن الأخير من الالتقاء بالعالم في حالة توليده للأبدية بفعل كوني يلغي ليعيد.

غني عن القول، أنّ الخوض في البنية الإيقاعيّة في «الكتاب» والاحاطة بكل أبعادها وخصائصها الفنيّة، هو فعل يستدعي انجازه إفراد كتاب كامل له على أقلّ تقدير. لكنّ ما يهمنا ذكره من ذلك، هو أنّ أهميّة البناء الإيقاعي وفنّيّته في لغة أدونيس الشعريّة، لا تصدر عن التزام الشاعر بمقاييس عروضيّة محدّدة، بل عن انبثاقات النغم الداخلي المتأرجح بين الانحسار والخفوت، والحيويّة والنهوض، والذي يعجز الشاعر واللُّغة كلاهما عن الإمساك به والقبض عليه.

ذلك أن تلك الانبثاقات النغميّة اللأمسيطر على توتّرها، تمكّن الموسيقى الداخلية للنّص من تجسيد المطلق، بتعبيرها عن الغامض والمبهم، والمتناقض والملتبس، دون أداةٍ عينيّةٍ للتعبير.

* * *

على صعيد آخر، يتميز تصوير الكآبة في النص الأدونيسي بأصالة الابتكار في التصوير الفنيّ بعامة، وفي الصورة الشعرية على وجه الخصوص. وقد حاولنا في ما سبقت قراءته تسليط الضوء على سمةٍ فنيّة بارزة، وهي أنّ الصورة الشعريّة في النّص الأدونيسي تصطخب من الداخل، بحركة الحياة الكونية، على وجهٍ يذكر باصطخاب الحركة الموجيّة في البحر. الأمر الذي يجعل الصُّورة بديلاً فنيّاً لحركة الصيرورة في الكون:

«وأنا أعشق نومي
عندما أدخل في دفء سريري
تفتح الشّهوة لي أحضانها
وأرى أجمل أحزاني في أغوارها المصطخبه»(58).

كمـا أنه سبق لنا القول، بأنّ أدونيس يتـجاوز المعـرفـة العـقلية بالأشـيـاء والموضــوعـات في تـعـبـيـره الفنيّ، إيماناً منه بأنّ حيـاة الصُّورة الشـعـريّة تتـدفق بتجاوزها للمعرفة العقلية وبلوغها للادراك الرُّوحي. من هذا المنطلق نفسه، تتأسَّس سمة الابتكار الفني في الصورة الشعريّة التي سنتابع قراءتها في ما يلي. إنّ أحزان أدونيس متعدِّدة المنابع والأصول، بدءاً من مآسيه الذاتيّة، ومروراً بتفاعله مع المعاناة الإنسانية، وانتهاءً بالحزن الكوني الذي يغشى قرارة العمق في دواخله كما يغشى رؤاه للواقع الحسيّ المتـأزم في العـالم كلّه. فـهل يصحّ القـول بأنّ أدونيس إنسـان مطبوع على الحزن بالفطرة؟ أم هل يصحّ أنه شاعر مطبوع على الإحساس العميق والمتوتّر جداً بمشاعر المحزونين؟ أسئلة بادرتنا قبل أن نجمع أفكارنا للخوض في هذه الفقرة من البحث، فآثرنا ترك مهمّة الإجابة عنها لما تكشف عنه القراءة التحليلية للكآبة في صوره الشعريّة. نبدأ من حيث المنابع الأولى لأحزان الشاعر الأولى:

«ينتمي عهدي مع التّيه إلى فجر دمشقٍ
واليها تنتمي ناريَ، أحشائيَ قوسٌ
هائمٌ فوق دمشقٍ»(59).

دمشق رحمٌ لفظت وليدها إلى التّيه ولم تحتضنه بعد ذلك أبداً. ودمشق وطنٌ لا يحتضن الضوء في أبنائه، بل يحتضن الجموع السائرة بأكفانها كالقطعان:

«وهو لا يجرؤ أن يحضنني...
عجباً، هذا الوطنْ
كيف لا يكبر في أرجائه غير الكفنْ»(60).

وقد استمرت دمشق في إغلاق الأبواب دون الشاعر، حتى الآن:

«ما لدمشق،
ما للأبواب المفتوحة فيها
حين أراها تُغلقُ؟
كلاّ، لم يتغيّر شيءٌ
إنبيق الملكِ طويلٌ
والدُّنيا زئبق». (ص ١٥٠)

وحكاية أحزان أدونيس الأولى مع دمشق لا تستدعي وقفةً كبيرة. فشواهد الأحزان الدمشقيّة، والالتياع في المنافي، لا تخلو منها قصيدة من قصائده منذ بدايته الشعرية حتى الآن. لكن ما يستدعي الوقوف والإضاءة في ذلك كله، هو أنّ ما يصوّره أدونيس في رؤيته لصرامة القسوة، ولامنطقيّة العلاقة بين المبدعين المنفيّين وأوطانهم، يتّسم في معظمه بالمخالفة الكليّة لما تُمليه الغرائز والعقول. فدمشق (الأم، الأنثى، الرحم) التي لا تجرؤ أن تحضن وليدها، تقترف فعلاً مضاداً للطبع والغريزة. أما الفعل المخالف للعقل، فيصدر عن إصرار هذه الأم على قتل الضوء في جباه أولادها، وحملهم على الإذعان الخضوعي للبقاء حشوداً في قطيع. ونتيجة لتلك الملامح اللاّعقلانية بين الوطن والمواطن، كان لا بدّ من قذف كلّ خارج عن ملّة القطيع إلى المنافي، وإغلاق أبواب الرُّجوع دونه.

أمام هذا «القدر العجيب الذي يغيّر فيه الهدفُ موقعه» حسب تعبير بودلير(61)، يجد الشعراء أنفسهم «كالطُّيور التي خلقت لتحلّق في الهواء لكنها تفتقد القوّة التي تساعدها على البقاء معلقة دون حركة، وعلى الثبات في المكان ذاته، لافتقادها للقوّة التي تغالب بها الثّقل الذي يجبرها على الهبوط إلى أسفل»(62). من هذا الموقع بالذات، يتعيّن على الشُعراء: إما الاستسلام لقوة الهبوط إلى هاوية الاحباط والانكفاء السلبي على الذات، أو البحث عَمّا يسمّيه جورج بوليه: «نقطة الانطلاق» أو الخروج(63). تلك النقطة التي سيمارس فيها الشّاعر التدخُّل الإيجابي في كلٍّ من الماضي، والحاضر والمستقبل.

ما بين المنتظر المؤمّل، والمتحقّق الذي أنزل الظلم بالشاعر دون حقّ، يختار أدونيس النُّهوض لهدم الواقع السّلبي بكليّته، وبعتمته التي لا فسحة فيها للانفراج عن أيّ ضوءٍ:

«أوّلوا صوتي، قولوا

لم يعد يعرف أن يبسم أو يومئ أو يصغي للفجر أحدْ»(64).

كيف سيقوم أدونيس بهدم هذه العلاقة المرفوضة بين الأم ووليدها عقلاً وطبعاً ووجداناً؟ وما هي وسيلته لإعادة بنائها على وجه تستعيد به أصالتها ونقاءها الفطريّ؟

كإنسان لا يتنازل عن تحقيق كيانه، سيحاول الشاعر استيلاد «المعنى» من

واقع «اللاّمعنى». فالوطن الذي يمتنع عن احتضان أبنائه، لا يفعل ذلك لمرض في نزعته أو قصور في طبيعته، بل لخوفٍ من قوّة تتسلّط عليه وتغلبه دائماً (لا يجرؤ أن يحضنني). وبما أنّ للوطن أسبابه وربّما أعذاره، سيمحو الشاعر الملامح السلبيّة عن وجه دمشق؛ سيسقط عنها صفة الأمومة، ويجرّدها من وظائفها التي لا تقوى على حملها، ليبقي على الأصل في هذه العلاقة: التواصل، الوجد، الحنين، العطاء المجّانيّ، دفء الاحتضان، وطمأنينة الاحتواء. لكنّه يحقّق ذلك بقلب المعادلة وتبادل المواقع والأدوار: «أحشائي قوسٌ هائمٌ فوق دمشقٍ».

بغتةً، يكشف وعي الشاعر عن حقيقة طالما احتجبت وراء الظّاهر من الأحداث: الضحيّة هنا، هي دمشق لا الشّاعر، والأحزان هنا ليست منها بل عليها. فالأنثى التي لا تجرؤ أن تحضن ابنها... لا تجرؤ أن... بل لن تجرؤ على أيِّ فعلٍ آخر. وكل عاجز عن الفعل، هو بمثابة وليدٍ لا ينمو أو يكبر إلا برعاية أمٍّ تحوطه بالحبّ والعطاء اللاّمشروط. تلك الحقيقة المكشوف عنها بتصوّرٍ شموليّ سوف تستثير السلطة الباطنيّة في داخل الشاعر؛ حيث ستنهضُ «الأنا الأعلى» لتلبية الواجب ونداء الضمير عبر قيام الشاعر الفوري بمباشرة دور الأم: «أحشائي قوسٌ هائمٌ فوق دمشقٍ». هوذا يحوّل أحشاءه رحماً تنحني لتحتضن دمشق... قوس غمام تنحني لتحضن سماءها... أو قوس قزحٍ تنحني لتغمر فضاءها باللّون والجمال وبشائر الخصب والحياة. هكذا يهدم الشاعرُ الواقع بكليّته باحثاً فيه عن «نقطة الانطلاق» وفتحة الضوء في آخر النفق. ثم لا يلبث أن يعثر على نقطة الخروج، فيستبدل الإنكار بتكريم الذات، والإخفاق بالفعل، محقّقاً بذلك الانتصار على المستحيل بإضفاء المعنى على واقع اللاّمعنى. ذلك هو المسوّغ لما نعثر عليه في «الكتاب» من التحام الحزن بالكبرياء، واللّوعة بالنشوة، والإخفاق بتسويد الذات وتكريمها.

وتعدُّ «نقطة الانطلاق» هذه، بمثابة ضوءٍ كاشف لواحدٍ من أهم العناصر المحورية البانية لأصالة التصوير الفني عند الكاتب بعامة والشاعر بخاصة. ذلك أنها «تحدّد فرديّته»(65)، أو تفرّده بالاختيار النوعي لنقاط الانطلاق التي تختلف وتتمايز من شاعرٍ إلى آخر، لتصبح محوراً تنتظم جميع أعمال الشاعر حوله. ومن الجدير بالذكر أن نقطة الانطلاق التي «تخدم كمبدأ جامعٍ وموحّد للمتن الواحد، وفي تمييز الفوارق بين الكتّاب، تخدم أيضاً، حتى في التمييز بين حقب التاريخ الأدبي»(66).

* * *

نتقدّم في قراءتنا للكآبة في الصُّورة الشعريّة، للوقوف على سمةٍ أخرى من السمات الفنيّة، التي تتجسّد في موقف الشاعر من جمعيّة اللُّغة.

نظراً إلى جمعيّة اللُّغة بحيازة الآخرين لها من جهة، وقسريّة التعامل معها بحكم تشكيلها الوضعي المسبق من جهة ثانية، تتبوّأ مقدرة الشاعر على تحرير اللُّغة من الجمود والتَّحجر، والارتقاء بالمستوى الجمالي للنُّص، موقعاً بالغ الأهمية من حيث الأصالة في الشِّعر. يتميّز أدونيس باختياره المبتكر واللاّمتوقّع، للدوال المشحونة بقدرةٍ عالية على إشعال التوتّر الإبداعي في السياقات التي تسكنها. هذه الدوال التي تجمع بين العمق والشّفافيّة والغموض، بوصفها مجازاً لغويّاً مبتكراً وغير قابل للتنبّؤ، تستقي جمالها، وإيقاعها، وسحر تأثيرها، من وهج داخليٍّ يسطع في مساحات عميقةٍ تُحسُّ ولا تُرى. في أغوار تلك المساحات، تسطعُ بروقٌ تتسلّل منها حزم ضوئية تهوي إلى أعماق القارئ العاشق للنُّص الذي يقرأه. فإذا ما التقت لذّة الشاعر بنصّه مع لذّة المتلقّي لهذا النّص، ارتعدت أعماق المتلقّي من وهج مقدّسٍ يهزُّ الأوصال ولا يحرقها.

قبل المباشرة في البحث عن هذا الوهج المقدّس، ندرج في ما يلي بعضاً من الصُّور الشعريّة التي يجسّد فيها الشاعر أحزان الفقراء وأحلامهم القتيلة:

- «الجوع ميلادٌ
  والأرضُ ضيّقة على الأرض»(67).
- «يتذكّر: للفقر حكمةُ شمسٍ
  والدروب على قدميه
  عنقٌ جامحٌ، عنقٌ حائرُ»(68)
- «هل تعرف مشاعل ترقص في بحيرة الدّمع؟»(69)
- «أيها النهار، أيها المجرمُ الأخضر،
  ماذا يفعل لك الحلم، لكي تقتله؟»(70)
- «خيّمت غيمةٌ
  فوق حقلٍ حزين،

آخذ الحقل يقرأ للطير أشعاره». (ص ١٤٢)

- «أتراه الدّمعْ

شجرٌ سرّيٌّ لغبار الطّلْعْ؟» (ص ١٠٣)

- «قال صوتٌ لصوتي:

وقتنا خيمةٌ والفجيعة قنديلها». (ص ٢٥٤)

- «يبصر في مرآة من أدمعه،

آلام الفقراءْ،

يبصر في مرآةٍ من قاموس هواهُ،

تيه الشُّعراءْ». (ص ١٤١)

- «شهقةٌ، شهقةٌ

تتصاعد أيامهمْ

في معارج أيامه». (ص ٣٤)

- «سحبٌ فوق الكوفة ـ هذي

أنفاسُ الفقراء:

أجملُ قطْرٍ، أصفى ماءْ». (ص ٢٢)

- «لا ذروة إلا من هاوية، ـ

هل تعرفُ كيف يُتَلُّ على أبواب

الظُّلمةِ خدُّ المعنى؟» (ص ١٠٧)

من أوصاف الفقر المبذولة، وشديدة القرب من الذاكرة الجمعيّة الأقوال التالية: الجوع كافر، والجوع ظالم، والجوع جرح في روح الإنسانية ووصمة عارٍ على جسدها. والجوع غول يأكل أولاده، والجوع أعمى لا يفرّق بين شيخٍ أو رضيع. أما الحكمة الشائعة حول الفقر والجوع، فالجشع وغياب العدالة الإنسانية منبعها ومصبّها في آن واحد.

في مجال آخر، نعرف الدلالة المكشوفة لذاكرتنا الجمعيّة، التي ارتبطت بالفجر أو النهار. فهما يرمزان أو يشيران إلى الضوء، وانفراج العتمة، وانقشاع الهمّ، وبزوغ الأمل، وانتهاء زمن الموت المؤقّت (النوم) بحلول زمن الفعل والفاعليّة. ومن البدهيّات الأخرى، ارتباط الفجيعة بالمصائب، والحزن بالبكاء، والهاوية بالهبوط، والذروة بالصعود، تمثيلاً لا حصراً.

أما أن يقول لنا أدونيس: «الجوع ميلاد» و «للفقر حكمة شمسٍ» و «الفجيعة قنديل الوقت» و «الدمع شجر لغبار الطلع» وأن يسائلنا إن كنا نعرف مشاعل ترقص في بحيرة الدمع، فذلك ما نسمّيه الابتكار المفعم بدهشة المفاجئ واللاّمتوقع في التّعامل مع اللُّغة. كما أنه في الوقت ذاته تجسيدٌ لانحياز الشاعر الكلّيّ إلى قذف القارئ إلى المدى الأقصى من تيه البحث عن المعنى. إذ لا بدٌّ للقارئ أن يتساءل: كيف يكون الجوع ميلاداً؟ وكيف يكون للفقر حكمة شمسٍ؟ وهل هناك مشاعل نورٍ ـ أو نار ـ ترقص في بحيرات الدموع؟ وكيف تكون الفجيعة ضوءاً؟ وكيف يكون النهار مجرماً بل كيف يكون المجرم أخضر؟ وكيف ولماذا يُتلُّ على أبواب الظلمة خدّ المعنى؟ في النّص الأدونيسي، كما في «الكتاب»، نجد أنفسنا أمام نصٍّ يسمح بعناق رؤيتين متنافرتين تتبادلان دوراً واحداً، تحاول فيه كلّ واحدةٍ بدورها تدمير الأخرى. وتلك إحدى السّمات الإبداعية التي تؤسس الحركة الداخلية في لغة أدونيس الشعرية، كما سبق القول.

وإذكاءُ حركة التناقض في النّص، مع الإبقاء عليها قائمة دون حلول، يطرح المعطيات التالية:

ـ يتعلّق الأول منها بالمتلقي الذي يجد نفسه، ليس أمام «لانهاية واحدة»، بل أمام لانهاية تتعدّد وتزدوج على وجهين نقيضين. فهناك لانهاية العدم والحياة التي يتفرع عنها بالضرورة: لا نهاية العتمة والضوء، ولانهاية القبح والجمال، ولانهاية الحزن والفرح، ولانهاية الضعف والسلبيّة المقابلة للانهاية القوّة والفاعلية،.... وهكذا دواليك.

ـ ويتعلّق الثاني بالشاعر الذي يبقى في حالة الانغمار بالالتباس الوجودي. ذلك أن الاصطراع الدائم للتناقضات هو أصلٌ في حقيقة الكون والحركة الكونية. لذا فإنّ الشاعر محكوم بالعجز عن إيجاد الحلول أو التفسير أو تحديد البدايات

والنهايات وبالتالي عن تحديد المعنى:

«لا بداية، لا منتهى:

إنها الأرضُ سكرانةٌ، ـ

ألنا الكأسُ ـ مكسورةً، أم لها؟» (ص ٢٨٥)

وبما أنّ الطابعَ المجازي للّغة، يلغي إمكان ثبات المعنى أو إطلاقه، فإنّ الشاعر يتوارى خلف المجاز بالضرورة: «عندما تتوهّج فينا الحقيقة/لا نتكلّم إلا مجازاً» (ص ٦٥). أضف أنّ أدونيس يعلم جيداً أن الوضوح إذا دخل إلى النّص، هرب المجاز، وكفَّ الشّعر عن أن يكون شعراً حقيقياً.

ـ ويتعلّق الثالث بالعالم كله. «فالعالم كلّه، رهينٌ بما يفاجئه على حين غرّة، لخضوعه لتلك المقولة العجيبة: المصادفة اللاّمتوقّعة»(71).

من هنا نتبيّن صلة القربى بين حالة العالم، واختيار أدونيس من اللُّغة ما يكون لامتوقّعاً، وغير قابل للتنبّؤ. فالعمق الحقيقي للبصيرة الأدبية كما يرى باختين، لا يصدر إلا عن المجاز الغامض، اللامتحدّد، والاّمتوقع «واللاّمتوقع، واللاّمتوقّع فقط، هو المتوقّع الوحيد»(72). وبما أنّ المعنى، ليس هو المعطى الدلالي المباشر للنّص، بل التجربة الداخليّة الأكثر عمقاً وملامسة للاوعي الشاعر واللُّغة في آن واحد، يعود بنا القول إلى تعامل أدونيس اللاّمتوقّع مع اللُّغة، وإلى حكاية الجوع والفقر التي هي حكاية الإنسانية منذ نشوئها في تاريخها الأول.

يعلن «الكتاب» عن استيعاب أدونيس لمفارقات الواقع واصطراع التناقضات وملازمة الأحزان للإنسان، استيعاباً إيجابياً مفعماً بالتصميم على مفارقة هذا الواقع والتعالي عليه، انطلاقاً من ارتباط الأخير الحتمي بالحركة الكونيّة في بعديها المتناقضين. إذا أضفنا إلى ذلك الرؤية الذاتيّة التي تصدر عن اقتناع شخصيّ، بأنّ حلول الشدائد والمحن بالإنسان يجب ألاّ يؤول به إلى الانكسار والذّلة والخنوع بالاستسلام للموت، بل يجب أن تؤول به إلى شحذ الهمّة والإرادة وإلى الرّفض والردّ والخروج والعصيان والفعل. وبتعبير آخر يجب أن تكون المحن باعثاً على التّحول من حالة المفعوليّة والاستسلام السّلبي، إلى حالة الفاعليّة والذود عن الحقّ بالحياة.

الأمر الذي يكشف عن السبب الذي يكتسب الفقر عبره: حكمة الشّمس أو حكمة الحركة الكونيّة، وكيف يصبح الجوع ميلاداً للرفض والتغيير، وكيف ترقص في دموع المحزونين والمهمّشين مشاعل من نارٍ ونور، وكيف تتحوّل الفجيعة قنديلاً يهتدي بضوئه التائهون، وكيف يتحوّل الدّمع غبارَ طلعٍ ينبت شجراً سرّياً، وهكذا دواليك. فإذا كان للشجرة عروق تنبض بالنسغ، وللانسان عروق تنبض بالدم، فإنّ النّص بكامله يصبح ذاتاً حيّة تنبض بالحركة الكونية، دفقةٌ إثر دفقة.

إذا أضفنا إلى ذلك كلّه، ما تومئ إليه هذه التعبيرات والصُّور الشعرية من دلالاتٍ فلسفيّة، تبيّن لنا أنّ الظّلم والقهر والفقر وغياب العدالة الإنسانية، هي وجوه للسّلب تجسّد في مجملها في النّص: سكوناً تتجمّع فيه الحركة وتدلّ على حركةٍ تتجمّع في السكون. حيث تبقى عتمة النصّ حبلى بضوئها كما الظلّ، يتخلّله ضوء غائب حاضر معاً. تلك هي النقطة التي نحاول في هذا البحث وضعها تحت بقعة ضوءٍ شديدة التركيز.

فأن نقرأ ما صرّح به الشاعر، من أنّ النهار مجرمٌ أخضر، لا يتجدّد إلا ليقتل الحلم الإنسانيّ، لا يعني أن نغضّ الطرف ونهمل البحث عما يقابل هذا القول المجسّد للكآبة أعمق تجسيد. ففي «الكتاب» وأمام كلّ زمنٍ يهوي بالانسان على أدراج المرارات: انسانٌ يرقى والفجيعة ضوؤه ومعراجه. وأمام كلّ زمنٍ يُطيح عنق الإنسان أرضاً ويدوس خدّه إمعاناً بالقهر والإذلال (هل تعرف كيف يُتلّ على أبواب الظلمة خدّ المعنى؟): إنسانٌ يردّ على الحضور المفرط والفاجع للزمان، بالقول: لا ذروة إلا من هاوية، وبالفعل: بتحويل دموعه شجراً سرّيّاً لغبار الطّلع.

مفاد القول أنّ تحليل الكآبة في الصورة الشعرية في «الكتاب» ينتهي بنا إلى القول: «إنّ المعنى الذي يتولّد في الأصقاع الأكثر بعداً والأشدّ عمقاً في مشروع الشّاعر الوجودي والشعري في آن واحد، يؤكد أن أدونيس يتمكن من القبض على هدير الحركة في سكون الأشياء، وهدير الصوت في صمت الإنسان، في الوقت الذي تُطبق فيه أحزان الذات والإنسان والأوطان على صدره. هذه الحقيقة بالذات، يجب أن تكون القاعدة والمحور والمنطلق، لأيّة قراءة واصفةٍ تسعى إلى الإنصات إلى ما يقوله النّص ولا أحد غير النّص.

فالشاعر، كذات مبدعةٍ تتلقّى الأحداث بحسٍ شديد العمق والتوتر، يدخل

إلى النّص بكامل حدوده كمخلوق هشٍّ رقيق، تكسره الفواجع ويطربه التغنّي بالآلام. لكنّ الوقوف على هذا البعد، تحصيلٌ لحاصلٍ سبق قوله والتصريح به من قبل الشاعر نفسه عبر المعطيات المباشرة للنّص. ويبقى البعد الجدير بالاهتمام، والأكثر أهميّة وغياباً في آن واحد، هو الوقوف على لحظات النّص التي ينهض فيها الشاعر من الركام، ليمشي بقامة الريح وعنق الغيم، ليلقّح وجه الكون باسم الانسان. وبالوقوف على البعدين، كليهما، نتمكن من فهم ما يقوله النّص، ولا أحد غير النّص.

في ما يتعلّق بموقف الابتكار أمام جمعيّة اللُّغة، ثمّة سمة فنيّة معمّمة في النّص الأدونيسي، لا بدّ من التنويه بها لارتباطها الجذري بموقف الشاعر إزاء اللُّغة واختيار الدوالّ ومن ثمّ تقنيّة التعامل مع الدوالّ.

وتقوم هذه السِّمة على حشد الأسماء التاريخية (الجنيد، الحلاج، اسماعيل الحجاج، عمر بن الخطاب) والأسماء التي يصيّرها الشاعر رموزاً (مهيار، البهلول، الشاعر، الثائر). حيث يعمد الشاعر إلى بناء هذه الشخصيات بناءً حركيّاً هيرقليطيّاً، بعد أن يزيح الشخصيات التاريخية بعيداً عن الحدث التاريخي المرجعي. وممّا يجدر ذكره، أنّ أدونيس يستعمل التقنيّة ذاتها في تعامله مع اللُّغة بعامة، والصورة الشعريّة بخاصة. ذلك أنّه يستحضر العناصر اللُّغوية القديمة (الخيمة، الصحراء، القنديل، الجبّة، النخلة...) والعناصر اللُّغوية الشائعة قديماً وحديثاً (الجوع، الفقر، النهار، الليل، البكاء، المعنى) ليقوم بتثويرها، والخروج بها عن مسارها المعروف سلفاً، لإعادة نظمها في بنية جديدة وعلاقات جديدة، لحملها على إنتاج دلالات ومواقف فكرية جديدة. وهو في ذلك كله، لا يكتفي بتحميل المفردة دلالة متعددة» وحسب، بل يعتمد نسف أصلها الدلالي السابق بالقلب الكامل للاستعمال الأساسي لهذه المفردة. هكذا يستحوذ الشاعر على لغة شعرية خاصة به تحمل دلالاتها ومسميّاتها الخاصة بها. حيث تصبح: الفجيعة قنديلاً، والخيمة زمناً، والجوع ميلاداً، والدمع شجراً سريّاً لغبار الطّلع، والنهار مجرماً يقتل الأحلام، وحيث يصبح المعنى هو الإنسان، والإنسان هو المعنى.

وضمن هذه السّمة ذاتها، لا يكتفي أدونيس بتحميل الكلمة دلالات متعدّدة، وبقلب الاستعمال الأساسي للمكونات اللُّغوية وحسب، بل إنه يطلق مسمّياته الخاصة على الموضوعات، حسب ما ترى إليها حدقته الروحيّة. فإن كان من

التسميات التي عهدناها في شعره سابقاً، قوله: سمّينا الشّجر عليّاً، وسمّينا العصفور طريقاً، فإنّ من مُسمّياته الجديدة في «الكتاب» المسمّيات التالية:

التمرُّد ورد القصيدة ـ القصيدةُ ضوء الممالك والشُّعراء شموس ـ الكآبة علمٌ والعقل رمية نردٍ ـ القصيدة نجمة تُزف بثوب طويل موشّى بالضوء ـ والشّاعر خياط يفصّل للضوء قمصانه. أما الخلود، فهو الموت بالخلق وليس دوام الحياة بلا خلق:

«إنّه الموت؛ حريّتي

أن أكون قريناً ونداً له». (ص ٢٩٠)

هكذا يعبّر الشاعر عن لغة العالم والوجود بلغة تشبهها، لغة تتأسّس بنظام المحو والإزاحة والتحوُّل، «حيث اللُّغة وحدها حقيقة ذاتها»(73) وحيث يعبر الشاعر من خلال مشروعه إلى معبد اللُّغة، ليركع خاشعاً أمام ما يتخلّق بين يديه من ومضات اللُّغة: ألقاً من نار ونور، يُميت ويُحيي ويسكر حتى الثمالة:

«لا أُفسِّر، بل أفتح الجرحَ في غيهب الدلالة

خاشعاً، أتجرّع كأسَ الفجيعة حتى الثُّمالة». (ص ٢٤٩)

يبقى أن نقول: إنّ نجاح أدونيس في الإبقاء على العناصر المحوريّة في تجربته الشعريّة، مع عدم وقوعه في الأسلبة التحديدية للتعبير الفنيّ، تسوّغ له بلوغ الشاعريّة الخالصة. فهو شاعر يمارس التجدُّد طبعاً وفطرةً، حتى ضمن السّمة الواحدة.

II

يقول باختين، في دراسته للزمن والبنائيّة الطبقيّة في «الكوميديا الالهيّة» لدانتي، إنّ الصُّور والأفكار التي تبني محور الحركة العمودي، ما بين هبوطٍ إلى أسفل (حيث تتجسّد الأشياء والناسُ ماديّاً)، وصعودٍ إلى أعلى (حيث الضوء والصوت فقط)، تظهر «بدورها ممتلئةً برغبةٍ قويّة في الهروب من العالم»(74).

في «الكتاب» تتجلّى رغبة الهروب من العالم في مساحات كثيرة في المستوى المرئي ـ المباشر للنّص:

«يا لهذا الطّريق الذي لا يؤدّي إلينا
والذي ليس فينا
والذي ليس منّا
والذي هو ميراثنا ومعراجنا،
يا لهذي الحياةِ التي لا تقول سوى مَوْتها». (ص ٣٢١)

وتتخذ هذه الرغبة في الخروج من العالم، بعدين لا بعداً واحداً. الأول: رغبة الهروب من الواقع في وجهه القومي أو الجغرافي:

«كيف ننفك من قيد هذا التشرّد،
من أَسْرِ هذي الإقامهْ
في غياهب تلك الخلافة، أو هذه الإمامة؟» (ص ١٠٣)

والثاني: رغبة الهروب من الواقع في العالم، في وجهه الكوني:

«موثقاً هاهنا في الشـآمْ
مستباحاً هناكَ، انشطرتُ هنالِكَ: نجمي
عالياً عالياً، يتناءى.
كيف لي أن أنوّر هذا الظّلامَ،
وأخرج من ذلك الركامْ؟
التواريخ جوّابةٌ، ساهرهْ
تتقلّبُ في شبك الذاكرهْ». (ص ١١٧)

مرةً أخرى نقول، لن نعنى بالوقوف عند مثل تلك الشواهد التي تتجلّى فيها رغبة الخروج من العالم بكلّ وضوح، فقد تركها الشاعر تتحدث عن نفسها بجلاء. لكنّ ما يعنينا الوقوف عنده هو: محاولة الشاعر قهر تلك الرغبة والانتصار عليها، وسعيه للتحرُّر من أسر واقع محكومٍ بالتشظي، بإضفاء شيء من التوازن على معادلاته المستحيلة.

موثقاً هنا، مستباحاً هناك، مشطوراً هنالك!

أيّ قدر هذا، الذي ينزل ضربات قاصمة تتبع الشاعر أينما ذهب، وتمطره بغاراتها المتكرِّرة؟ أيّ قدر يتركه موثقاً في البلاد، مستباحاً خارج البلاد، ومشطوراً في المنافي؟

وحده الإنسان الذي عرف الغارات الدائمة للضّيم، والاحساس الحقيقي بالغمّ والألم والضّنى «يمكنه أن يجد منفذاً إلى الروح، وأن يستوحي شيئاً من الهدوء (الطمأنينة) الذي لا يوجد إلا في عالم العقل» (75). النُّفوذ إلى الروح واستلهام الطمأنينة، ذلك ما سيكون موضع بحثنا في الصفحات التالية.

أ ـ في هذا الخصوص، تستدعي الذاكرة أول ما تستدعي، محاولة الشعراء، كلّ الشعراء، الانتصار على ألم الاحتضار والموت الوشيك: بالفرح بالخلق. يقول دانتي:

«ـ فلأصنع شعراً من العذاب الجديد، وأجعل منه مادّة للأنشودة العشرين من أغنيتي الأولى، أغنية الغارقين.

ـ فليجعلكَ اللّه تجني ثمرة قراءتك أيها القارئ؛ ولتفكّر الآن بنفسكَ كيف كنتُ أستطيع حفظ وجهي جافّاً من الدّموع.

ـ عندما رأيتُ من كثب صورتنا الإنسانية منقلبةً على هذا الوضع، حتّى بلّل بكاء الأعين منهم قناة الرّدفين!»(76)

وكما يعلن دانتي أنه سيصنع من العذاب مادة لأنشودة في الشّعر، يقول أدونيس:

«المجيء إلى هذه الأرض،

أنشودةٌ،

لا صلاة». (٣١٢)

ولكي يتعالى الشاعر على كآبته وواقعه المتشظّي، يأوي إلى أوراقه، يجمع المتشتّت والمتشظّي والمتبدّد، ويعطيه شكل الوحدة ومظهرها، ثم يمنحه اسماً جديداً بديلاً لاسم المدينة أو المكان. وبما أنّ التشتُّت والتبدُّد ليس قصراً على المدينة/الوطن، بل يعمّ العالم كله، سيعمد الشاعر إلى ترتيب الصفحة ترتيباً مكانياً: يعطيها أبعاد الجهات الأصليّة والفرعيّة، ثم يضيف العمق والعلوّ. فإذا ما أضفى

على الصفحات وحدة الشكل والاسم، تحوّل شتات الأوراق مكاناً حسّيّاً (الكتاب) بديلاً للوطن والعالم في آن واحد. هكذا يبني الشاعر لذاته عالماً جديداً ينتسب إليه، يسترجع فيه حريّته وتوازنه وقدرته على الاستمرار، ويعيد فيه الاعتبار لذاته وانسانيّته التي يحاول العالم هدرها. وانتماء الشعراء إلى مهنة الكتابة، يقترن بعشق متأجج وعلاقة خارقة، يجد الشاعر فيها ومن خلالها وسيلة لمفارقة عالم المادة إلى عالم الرُّوح، حيث الحبّ والصّدق والجمال والنقاء. وفي غمرة الالتحام الكلّي بين الشاعر واللُّغة، تتجسّد اللُّغة أمامه بكراً طاغية الأنوثة، يشتهيها ويداعبها ويسامرها، ويجاسدها بنشوة خالصة، شاعت تسميتها بلذّة النّص:

« ـ دمها كان بكراً.

ـ لم تخفْ. تحت زيتونةٍ أتاها

وضعتْ ناهديها

بين غصنين، رمزاً:

في يديه سلامٌ ودفءٌ»(77).

هذا الجماع الإبداعيّ، يحقّق للشاعر لحظاتٍ من الانقطاع الخالص عن جحيم الزمان والمكان، والانغمار الخالص في فردوس خفيٍّ في اللامكان. حيث تحقّق هذه النّشوة الخارقة، آلة روحيّة للشاعر تنشله من الانكسار، لتقذفه إلى غبطة الهذيان الصُّوفي، إذ يصبح الجسد نوراً يتبدّد في الفضاء:

«حولي، هذي اللّحظةَ، موجٌ

لا تعرف كيف تسافر فيه

سفنُ المعنى

نحو الأشياء، ونحو الأسماءْ

كنْ يا جسدي، نوراً

وتبدّدْ

في هذي الأرجاءْ». (ص ١٩٣)

في غمرة هذا الفضاء، تتجمد الصراعات ولا يبقى منها سوى الصراع مع

اللُّغة، وترقرق العطش لماء الشعر في حيرة واشتياق. وفي غمرة هذه الغبطة تتكشف كل الأحلام القتيلة، فيصرخ الشاعر في رعب الأعالي:

«عطرٌ

لكآبة هذا العصر،

يخرج من أكمام الشّعر». (ص ١٠١)

لقد قُتل وقت الفرح بأحلام المستقبل، ولم يبق إلا وقت الفرح بالخلق إطلاقاً:

«قال: لا وقت في الأرض، إلا

لكي نجعل الأرض شعراً». (٢١٠)

وغبطة الخلق، والذوبان الخالص باللّغة والتبدُّد في الهذيان الصُّوفي ونور فضاءاته، لا تنزع الكآبة من إحساس الشاعر وحسب، بل تفقده السيطرة على لغته نفسها. حيث تصبح اللُّغة ذاتاً بحدّ ذاتها، ذاتاً ناطقة تخطف المبادرة من الشاعر لتنفذ إلى اللاوعي، إلى ما وراء المعنى، حيث اللاّ كلام، ومعنى المعنى في نقطة الصِّفر، حيث لاوعي اللُّغة هو الذي يكتب ويقول:

«يشرد الشِّعر في الجسم، يتعبُ

يرتاحُ في الحنجرة،

للكتاب الكلام، وللشعراء العذابُ

والآه المسكرة». (ص ٣٠٧)

في ذلك القول دعمٌ لمنهج قراءتنا في هذا البحث. فقد ركزنا في بحثنا عن الدلالة الموضوعيّة، لا على المعطيات المباشرة لأقوال الشاعر، بل على ما تقوله اللُّغة ذاتها. فالشعراء يقولون، واللُّغة تعني. وانطلاقاً من هذه المقولة النقديّة، شبه المعمّمة عند نقّاد العالم، فإنّ كلّ نصٍّ يختار قرّاءه، وكلّ قراءة تختار نصّها بالضرورة.

من جهة ثانية، ومن خلال اللُّغة ذاتها، يتعالى الشاعر على الواقع المدمّر، ويقهر رغبة الخروج من العالم، عبر الممارسات الإبداعية التالية: الغموض، والسخرية، والخروج من الحزن الشخصي إلى الحزن الكوني. وسنتجاوز الوقوف عند هذه النّقاط نظراً إلى أنّ قراءتنا للغموض وفكّ شيفرة الإيصال الغامض للُّغة،

وكذلك متابعتنا للخروج من الذاتي إلى الكوني، أمران تكاد لا تخلو منهما فقرة من فقرات هذا البحث كلّه. أما السخرية، التي تمكن الشاعر من الكشف عن حقيقة المأزق، وتشتيته في آن واحد، فسوف يُرجأ تحليل شواهدها إلى الفصل الثالث، لتدرج ضمن دراسة الحركة الهابطة للنَّص.

من جهة أخرى، وبينما الشاعر مستمر باندفاع غريزيّ لمغالبة حركة السّلب المستقرة في الوجود، سيبلغ اندفاعه نحو تلك المغالبة، حدّ الولع بالمستحيل:

«لا طريقٌ تؤدي إلى ذروة الحياة

سوى المستحيل، إذن لا مقامْ،

والنَّديم ظلام ـ

أَدر الكأسَ يا أيُّها الظَّلامْ». (ص ٢٧٩)

والولع بالمستحيل أحد الهواجس المتمكّنة من عباقرة التراجيديا عبر التاريخ ونذكر تمثيلاً لا حصراً، ولع جلجامش بالخلود، وتميم بن مقبل بالتحول حَجَراً:

ما أطيب العيش لو أنّ الفتى حجرٌ   تنبو الحوادثُ عنه وهو ملمومُ...

فمن المضلّل هنا، الحكم على ابن مقبل بأنه يودّ التحوُّل حجراً، لتهافت إرادته وعجزه عن الصراع من أجل البقاء، بل إن حقيقة الأمر «أنّ رغبته في بلوغ المستحيل أعمق وأبعد كثيراً من رغبته في التحوُّل حجراً»(78).

وتحت الضوء نفسه، نسترجع قول «كافكا» الذي كان يتلذّذ بالتعاسة ولا يعدُّها عقاباً للبشر: «لا آمل بلوغ النصر، ولا أتمتّع بالصراع للبقاء لأنه صراع في حدّ ذاته، بل أتمتّع به فقط، لأنّه كل ما أستطيع فعله»(79).

أدونيس أيضاً، يعي أن صراعه مع العالم دفاعاً عن كرامة الحق في البقاء، لا يصدر عن فرح مؤمّل يسدّ به ثغرات الواقع المحكوم بالسّلب واللاّعدالة:

«لا لوعدٍ صبرتُ، ولا قلقي آملُ

أتُراها الحياة امّحاءُ الشواطئِ،

والموجُ فيّ وفيها هو الرّاحلُ؟» (ص ١٩٥)

إن استمرار الشاعر في خوض اللّجّة في أمواج تعلو كالطوفان رغم انعدام

الأمل، يصدر عن روح التمنع والمقاومة، وامتلاك آلة روحيّة تحرّره من الخضوع لعقدة «الضحيّة». فالشاعر هنا ليس بطلاً ولا نبيّاً لأنه لا يملك حلاً ولا يبشّر بأملٍ ما؛ لكنه في الوقت ذاته ليس ضحية لأيّة ظروفٍ قهريّة، لأنّ قرار السفر إلى المستحيل نابع من ذاته وإرادته:

«صار جسراً إلى المستحيلْ

قلم الشّاعر المسافر في

ليله الطويلْ». (ص ١٢٠)

إنه قرار يمنحه الطمأنينة، والتحقُّق الذاتي، ويحرِّره من الانضمام إلى عداد الموتى الذين يبتلعهم تيار التُّعاسة والتشظي كل يوم. وبذا يصبح المستحيل الذي يجسّد البحث عن عالم لا وجود له، رديفاً للحريّة. الشعر هنا، غاية ووسيلة في آن واحد. فهو منهج للحرية وهو الحريّة ذاتها، وهو الذي يبرق ويتوهّج، ليجعل الشاعر: البريق والوهج في آن واحد.

على صعيد آخر، يغالب أدونيس الواقع المأزوم، ويقهر الرغبة في الخروج من العالم، عبر تجاوز التشخصن إلى اللاّشخصيّة. أي بتجاوز الذات التجريبيّة المرتبطة بالمعرفة الموضوعيّة التي تقذفها إلى تبعيّة الآخر المعمّم، والاشتراك معه في التفكير المعمّم والمصير المعمّم أيضاً. ويتحقّق هذا التجاوز، بدافع من النزوع الأصيل إلى ما هو أكثر تميّزاً، وأعلى قيمةً في معناه الإنساني. في قراءته النّقدية لدراسة موريس بلانشو «اللاّشخصيّة» في شعر مالارميه، يعرّف دي مان لاشخصيّة مالارميه على النحو التالي: «اللاّشخصية لا تعني لمالارميه اشتراك الإنسان بوعي ما، أو مصير ما، مع عدد من الآخرين، بل تعني توقّف الانسان أن يكون شخصاً، ليكون: لا أحد. فالانسان يعرف نفسه عبر علاقته بالوجود وليس عبر علاقته بكيانٍ معيّن»(80). في «الكتاب»، تتجسّد تلك المقولة في المقطع الشّعري التالي:

«لستُ منكم ولا منهم:

لا أمير ولا قرمطيّ

لجّةٌ تتناءى

لجّةٌ تتهيدبُ أغوارها سحاباً

هذه صورتي ـ

شهوتي

أن أفصّل للضوء قمصانه». (ص ١٩٧)

وذلك قول جامع لكثافة الدلالة ووضوح التصريح في آن واحد. فالشاعر هنا يعلن انشقاقه عن الآخر المعمّم، بصرف النظر عن انتماءاته الفكرية أو الايديولوجيّة أو المذهبيّة. الآخر الخاضع لقوى تعمل باستمرار على سحق فرديّته وسلب ذاتيّته، والذي يجسّد الامتثاليّة في أقبح صورها. ذلك الآخر هو المذعن للتشيّؤ بتحوّله آلةً من الآلات، أو وظيفة من الوظائف، أو موضوعاً من الموضوعات، والذي يشبه حلقة من حلقات سلسلةٍ تمتدّ امتداداً سطحيّاً مفرغاً من القيمة والمعنى ومجرداً من الغاية والهدف.

مقابل هذا الإعلان عن الانشقاق، يأتي الاعلان عن الانتماء إلى مهنة الشّعر، حيث يستوطن الشاعر رحم اللُّغة القادرة على توليد المعاني وإضفائها على الأشياء. من داخل هذا الوطن، سيرحل الشاعر لإعادة اكتشاف العالم بوعيه هو، وفهمه هو، ليضفي عليه المعاني الجديدة التي يكتشفها ويصنعها برؤاه الذاتيّة الخاصّة به هو، بوصفه ذاتاً مكتفيةً بذاتها.

تلك الذات التي تحاول التجرُّد من الشخصيّة، ستمرّ بمراحل وتحوّلات من أهمّها:

أ ـ إعلان القرار الذاتي باختيار رفض الذات لأن تكون شخصاً مستلباً يحدِّد له الآخر معرفته بذاته وبالعالم، ويختزل فاعليّته إلى مجرد التلقي السّلبي للنتائج والحلول. وبكلمات أخرى: رفض الذات السجن مع القطيع خارج الذات، واختيارها للحريّة بالسجن داخل الذات وفي أرجائها الحرّة، (كاد السجنُ يصير ملاذاً للحريّة ص ٢٤١).

ب ـ تفريغ الداخل من أيّة صفةٍ أو خاصّيّة أو معرفة محدّدة مسبقاً، لكي تتخلّص الذات من شيئيّتها، وتتمكن من قراءة ذاتها، وتذويتها تذويتاً خالصاً، لتصبح ذاتاً أصليّة تتمتّع بالحرية في فضاء عالمها الداخلي النظيف.

جـ ـ ستباشر الذات المذوّتة انطلاقها نحو الخارج ولكن من الداخل، عبر فعل الوثوب إلى عالم التِّيه، الوثبة إثر الأخرى، بحثاً عن المعرفة الذاتيّة للحقيقة في أصلها؛ مؤثرةً دفع الثمن الباهظ الذي يتنازل فيه الإنسان عن جزء كبير من نفسه لكي يعرف نفسه.

د ـ هذه الذات المنطلقة من داخل نظيف حرٍّ مفرّغ من التشيّؤ، لن يكفيها أن تشعر بتفرّدها وتميّزها وحسب، بل لا بدّ لها من هدم العوامل التي تحول بينها وبين تفريغ العالم من شيئيّته، فهي تريد هدمه ليصبح عالماً «لاشخصيّاً» فارغاً، لكي تتمكن من ملئه وإعادة صنعه. ذلك أنّ الذات التي تشعر بفرادتها وتميّزها، ستصاب بالاغتراب والانكفاء على غاياتها وأهدافها، إذا عاشت في عالم ليس من صنعها بل من صنع الآخرين.

هـ ـ هذه الذات التي أصبحت مصدراً للقيمة، ستصبح بالضرورة، مصدراً للفاعليّة الذاتيّة. فتتوق هذه الذات لتذويت ذاتها «هو تَوْقٌ لخلقها وإعادة خلقها بدون توقُّف. فإرادة الخلق تتحرك دائماً تحركاً أمامياً، تحرُّكاً تتكشَّف من خلاله وتتبلور فيه حريّة الفعل غير المشروطة. ولكن تحركها الأمامي لا يعني أنها تتجه نحو نقطة معينة ثابتة في الوجود»(81). وبذلك تتمكن إرادة الخلق بفاعليتها المتأصلة في الحريّة، من إعادة الوحدة المتناغمة بين الشاعر والوجود:

«هوذا ـ يُخطف الكونُ فيَّ، وتنشطر
اللغة الخاطفة
وتطوف السماوةُ فيّ وتعلو رؤايَ
على ذروة العاصفة». (ص ٧٤)

وقوله أيضاً:

«الكون وجسمي وحدةُ حُلُمٍ
وحدةُ شعرٍ:
ألهذا نحن فراقٌ في أوج عناق؟» (ص ١٩٢)

هكذا يصبح الشاعر في سيرورة تخطيّه وتجاوزه: من الشخصية إلى اللاشخصيّة «يصبح كالطبيعة، فاعليّة هدفيّة بلا هدفٍ معيّن»(82)

بالعودة إلى ما بدأنا به، فإنّ آليّة التخطّي، من الشخصية إلى اللاشخصيّة، تجسّد في «الكتاب» التحقُّقات الفكرية والفنيّة التالية:

١ ـ نمو حركة صيرورة جدليّة، تنشأ عن ثنائية العلاقة بين الإنسان والكون. أي عن حضور الإنسان في الكون بوصفه معطًى ثابتاً من جهة، وحضور الإنسان في الكون منظوراً إلى الأخير بأنه ليس معطى ثابتاً، بل مليءٌ بامكانيات التحوُّل من خلال الفاعلية الذاتية للإنسان من جهة أخرى. تلك الفاعليّة التي تمدّ الجسور لردم الهوّة بين الهموم والطمأنينة:

«وأنا غيري الآن، بيني وبين همومي جسرٌ

قلقٌ مطمئنٌ

غائبٌ حاضرٌ

أحدٌ لا أحد». (ص ٢٤٣)

هكذا يعلو الشاعر فوق لحظات السّلب والإخفاق، ويبني النّص زمانه بولادة متوالية من البدايات التي تتقدّم أماماً ويستغرق تقدُّمها العمل كلّه. حيث تشكل كلّ «نقطة انطلاق» من نهايتها، نقطة انطلاق لبداية جديدة:

«ثائرٌ، هادئٌ، رافضٌ، قابلٌ

مثل موجٍ يحارب شطآنه:

لا مقيمٌ ولا راحل». (ص ٣٢٣)

٢ ـ أنّ الذات المبدعة، عندما ترتفع إلى مستوىً متقدِّم من اللاّشخصية، «تتحوّل (أي الذات) في مرآة التأمُّل الذاتي، موضوعاً لفكرها الخاص. وفي عمليّة التجرُّد من الشخصيَّة، تتمكّن الذات ـ إلى حدٍّ ما ـ من الاحتفاظ بقوّتها التي أغنتها تجارب الهزيمة المتكرِّرة، لتبقى جوهراً للعمل، ونقطةً لانطلاقٍ لولبيٍّ ينمو فيها وينطلق منها»(83).

هكذا نجد أنّ الشاعر، من خلال تأكيده لاستقلاليّته عن الجموع والتاريخ، يردّ على العالم ردّاً استعلائياً يرفع به ذاته من الهنا والآن، عالياً نحو الأبد:

«لن أغنّي لتاجٍ ـ

لا لكندةَ أو هاشمٍ، أو هشامْ

الضياءُ الذي يتفتّقُ من سرّة الشّمسِ،

وجهي: أحدٌ لا أحدْ

سأغنّي لتيه الأبدْ

عالياً في الكلام، لتيه الكلامْ

عالياً في الأبدْ». (ص ٧٨)

حيث يبدو الشّاعر الذي ينتمي إلى الضياء الذي يتفتّق من سرّة الفعل الإبداعي، مواطناً كونيّاً فاعلاً ومؤثراً في العالم كلّه لأنه الفعل والفاعل في آن واحد. ولِمَ لا؟ وهو يملك ذاتاً تبدع ذاتها وتبدع العالم من خلال إبداع ذاتها وفنّها في آن واحد؟

٣ ـ إنّ «اللاّشخصيّة» عند أدونيس، بما هي معرفة الذّات عبر معرفة الوجود لا عبر العلاقة بأيّ كيانٍ آخر، ستدفع فكره المتقصّي لذبذبة الحركة الكونيّة داخل الوجود، إلى تبنّي هذه الحركة الكونيّة كحركةٍ تتطابق مع سيرورة الحركة للحضور الإنساني الكوني عبر التاريخ. الأمر الذي سيؤدّي إلى تجمُّع الحركة في السكون، وظهور حركة صيرورةٍ جدليّة تقود إلى الانزياح الدائم من الجزئي إلى الكوني، ومن الشخصي إلى التاريخي. هذا التطور الجدلي الحاصل في النّص، سيؤدي بدوره إلى خلق لغةٍ متحرِّرة من اللُّغة، أو من سلطة اللُّغة التي تفرض بها ثبات المعاني التي تجوهرت. وبكلمات أخرى، هناك تحقُّق فنيّ آخر، لا يسعنا الإحاطة به في هذا المجال، هو: لاشخصيّة اللُّغة.

إنّ الشاعر الذي تفترسه الكآبة لوقوعه في مأزقٍ حقيقيّ، لن يجد سبيلاً لتجاوز هذا المأزق إلا بالردّ الاستعلائي (الكيركيغاردي) على العالم. وفيما هو يردّ على تجربته الذاتيّة المأزومة بتجربته الإبداعيّة، نراه يدفع فكره لتقصّي حركة الكون الداخلية حتى الذروة والمنتهى.

ومثل هذا الدّفع الفكري، سيؤدّي بالضرورة إلى معرفة الموجود في الوجود، لا بما هو موجود وحسب، بل بعلاقة وجوده بحركة الصيرورة في الوجود:

«للكآبة شعرٌ

يعرفُ الشيء في أصله،

في تجلّيه، في ما يؤول إليه،

والكآبةُ علمٌ». (ص ١٤٠)

من هذا المنطلق بالذات، يكسر الشعر ما تغلق الدائرة، وتصبح الكآبة سكوناً لتجمُّع حركة الفعل الفنيّ من جهة، والفعل المعرفي من جهة أخرى. الأمر الذي يسوّغ للشاعر أن يجوهر السّلب ويقلب المعادلات. فالكآبة علّة لمعرفة الأشياء في أصلها، وتجليّاتها، وما تؤول اليه. أي علّة لتحقيق المعرفة الكليّة، حيث ينزل الشّاعر في التّيه فيحمله الكون إلى محرابه ويُريه السِّرَّ عياناً، وحيث نقرأ في وجه الفضاء ما يراه الشُّعراء:

«هوذا، نقرأ في وجهكَ، يا هذا

الفضاءْ

ما يراهُ الشُّعراءْ». (ص ٢٧٥)

واللاّشخصيّة، ليست حديثة عهدٍ في النّص الأدونيسي، فقد عرفناها بكامل نضجها منذ ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، الذي نذكر منه في هذا الخصوص قول الشاعر:

«لا أستطيع أن أحيا معكم، لا أستطيع أن أحيا

إلا معكم. أنتم تموّجٌ في حواسي ولا مهرب لي منكم

لكن اصرخوا البحر البحر! لكن علّقوا فوق

عتباتكم خرز الشّمس»(84).

إنّ ذعر الذات المبدعة من قوى التجريد التي تحاول دفعها للعودة إلى القطيع، هو ذعرٌ ظاهر يردّ عليه أدونيس دائماً بالفاعليّة الذاتيّة المتحقّقة بالشجاعة والحريّة في آن واحد. لكن وعي الأنا بفرادتها وتميُّزها لا يلغي وعيها بحقيقة الانتماء للجماعة التي لا مهرب من الانتماء اليها. هكذا يقف الشاعر في نقطة تتجاذبها قوتان: الانتماء، واللاّانتماء في وقت واحد:

«لكنّ إسماعيل جرحٌ

وأنا رفيق عذابه، ورؤاي حانية عليهْ

وأنا رسالة منتمٍ، لا منتمٍ كتبت إليه»(85).

ثمة جدليّة غامضة حول الطبيعة المتذبذبة لموضوع الانتماء/اللاأنتماء. فالمشاركة بين الفرد والجماعة هنا، تجسّد على الصعيد الأنطولوجي، فعلاً إنسانياً مركّباً يتأسس بمحور واحد ذي قطبين متمايزين. أحدهما: «تأكيد الذات كذاتٍ منفصلة، تتمحور حول نفسها، متفرّدة، حرّة، ومالكةً لقرارها الذّاتي»(86).

والثاني: تأكيد الذات تأكيداً جمعيّاً. بمعنى أنّ تأكيد الإنسان لذاته هو جزء من «التأكيد الذاتي للفئات الاجتماعية المكونة للمجتمع الذي ينتمي اليه»(87).

فالفرد يشارك في الواقع بصورة مباشرة عبر المجتمع الذي ينتمي إليه. «ومن خلاله وحسب، يتمّ التوسّط للمشاركة في العالم ككلّ»(88). على أنّ جوهر المغامرة في وعي أدونيس للمشاركة الفردية أو الجماعية، يكمن في رؤيته بوجوب خروج الفعل الإنساني عن حتميّة الاتّجاه الجمعي الملتزم بالركون إلى المعارف المسبقة المفرطة في تحدّدها، والتي تتراسب في العقل كنمطٍ يصرّ على الانغلاق على ذاته، يرفض أن يُمسّ بأي رياح للتغيير: (لكن اصرخوا البحرَ البحر! لكن علّقوا فوق عتباتكم خرز الشّمس).

هكذا تحوّل الذات الكليّة معاناتها الإنسانيّة مقولةً ذاتيّةً، تجعل من اليأس والاغتراب والكآبة تجربةً تعيد للذات الإنسانيّة ثقتها بالعالم، وتمنحها خبرةً يتكرّر فيها التاريخ. أي الخبرة عبر «إدراك «الفردي» من خلال علاقته بجدليّة التضادّ في «الكلّي»(89) ذلك أنّ تصوُّر الشُّعراء ينفتح على جوهر الموجود عيانيّاً، لأن توجّهاتهم القصدية ترمي إلى معرفة الحقيقة باعتبارها تتأسّس من حركتها وتحوّلها. فلا غرابة إذن أن يرى أدونيس:

«أجمل الأنجم المضيئة، في هذه
الأرض،
في قبّة الغرابة،
نجمة اسمها الكآبة». (ص ١٥٠)

ولا غرابة أيضاً أن نختم بقول الشاعر:

«والغرائبُ ليست نقيضاً لما قلتُ
قلتُ الكآبة
دفترٌ آخرٌ للكتابة»(90).

٤ ـ من الحقائق الأخرى التي تُقهر بها رغبة الخروج من العالم: الحقيقة الداخلية للذات المبدعة. تلك الحقيقة المضمرة، المنبثّة في التلافيف العميقة لانسان الداخل الذي يجسّد مشروع الشاّعر، ويُقوِّل لاوعيه ونصّه في آن واحد.

وقد سبق المرور حول تلك الخصيصة مداورة، عبر قراءتنا التحليليّة السابقة للصُّورة الشعريَّة، وما ورد فيها من تشديدٍ على أنّ أدونيس باختيارهِ لموضوعاته، لا ينظر إليها من حيث تلبيتها لما ينشده التعميم الجمالي وحسب، بل مَن حيث تلبيتها أيضاً للنداءات الصاعدة من دواخل أدونيس، والتي تجسِّد طموحاته الفكرية ومساراته الروحيّة في آن واحد. تلك المسارات الروحيّة الصاعدة في بحثها عن الذرى، التي يرى الشاعر أنّ الإنسان جديرٌ ببلوغها وتبوُّئها. وسوف نرى في الفصل القادم (المدينة رمزاً)، كيف ستتّسع المدينة الرمزيّة لتشمل الكون كلّه، وكيف ستتحوّل الذروة الكونيّة التي يرى الشاعر منها إلى الكون، ذروةً كونيّةً في أوج العُلى، يَتَبَوّأها كلّ ذي فعلٍ خلاّق على وجه الاطلاق.

وبما أننا خصّصنا الفقرة السابقة لقراءة الكآبة في الصُّورة الشعريّة، فاننا سنخصِّص الفقرة التالية لقراءة الوجه المقابل والمناقض لها، الوجه الذي تتجسّد به: روح الصعود.

III

من معبد الإبداع، يرفع «الكتاب» بالشّعر، الأناشيد والصلوات الكونيّة لصنوف الجمال الشامخ في الحياة والطبيعة والشّعر، معاً وجميعاً. لكنّ أناشيد التحيّة، لا تقتصر على صنوف الجمال فقط، لأنّ الشاعر الذي يُبدي انحيازاً روحيّاً أصيلاً للفقراء والمظلومين في الطبقات المسحوقة المهمّشة، سيكرّر رفع التحيّة أيضاً لتلك الطبقات التي ظهر منها الشعراء والفنانون والمبدعون الذين، هم لا السلطة، كتبوا تاريخ الحضارة العربية. ولطالما سنعثر على أدونيس، وقد نهض من ركام الواقع، فاتحاً صدره وساعديه، ليرفع التحية إثر التحيّة، لانبثاقات الضوء والجمال: في الحياة، والشعر، وروح الإنسان.

ومما يجدر تسليط الضوء عليه، أنّ النُّص الأدونيسي بمجمله يحفل بالدوالّ التي ارتبطت بالذاكرة الجمعية بلغة التراث مثل: الخيمة، الرمال، الجبّة، الصحارى، البداوة، الغزالة، النخيل، أسماء المدن والشخصيات... الخ.

لكنّ ما نودّ الإشارة اليه هنا، هو أنّ بعض الدوالّ التراثيّة المفعمة بدلالات الأعالي والصعود، والذرى، تكاد في «الكتاب» تلحّ على الشاعر إلحاحاً ملزماً مثل: الإسراء، المعراج، الصُّعود، الأعالي، الأبراج، الأدراج، الأعناق... الخ. ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً، أنّ الحركة التي تبنيها هذه الدوالّ في العمق الداخلي للنُّص، هي حركة عمودية تمارس الصعود العمودي: من أسفل إلى أعلى مباشرة.

لتوضيح ذلك، نبدأ بإدراج بعض الشّواهد الداعمة لبناء حركة الصُّعود في النُّص، وروح الصُّعود عند الشّاعر (تمثيلاً لا حصراً)، وقد اعتمدنا الإشارة إلى هذه الدوالّ برسم خطٍّ تحتها لمزيدٍ من الإضاءة:

- «قمرٌ في شكل الكوفة

فرشَ اللّيل بساطاً

وتلبّس بالإسراءِ الصّاعد

في أنحائي، - [..]». (ص ٥٩)

من الملاحظ هنا، أنّ الشاعر يدعم الإسراء (وهو المشي ليلاً) باسناده إلى الصُّعود لسببين: الأول: أن الأصل في الإسراء، مواكبته للصُّعود كما ورد في القرآن الكريم. حيث عُرج بالرسول الكريم إلى السّماء بعد أن أُسري به ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى (راجع الآية الأولى من سورة الإسراء). والثّاني: التشديد على وجهة ارتحال الشاعر بالصُّعود العمودي بالارتقاء علوّاً. وإن تساءلنا ما المقصود بالقمر الذي تلبّس بالإسراء الصاعد في أنحاء الشاعر، فإنّ الهامش الأسفل في الصفحة ذاتها (ص ٥٩)، يخفي جواباً ضمنيّاً بقوله*:

«لا تسلْ، فالسوّاد المتوّجُ

بالكوفة، السؤالْ

حوله الشّعر يجتاح، يعلو

ويقول الذي لا يُقال». (ص ٥٩)

«السؤال» إذن، هو المنهجيّة المطروحة هنا، لارتقاء الفكر الإنسانيّ.

* - التشديد في الفقرات اللاّحقة من عندي.

- «أهو الآن يرقى والفجيعةُ معراجه؟ [..]». (ص ٣٠)
- «شهقة، شهقة

تتصاعد أيّامُهم

في معارج أيّامه». (ص ٣٤)
- «جفّت خطاها، وأجدبت يدُها:

شمسيَ في قفرها

تعرج في داخلي». (ص ١١٤)

ومن الدوالّ المفعمة بدلالات الصُّعود، والارتقاء، والعلوّ، والانجذاب الفطري نحو الأعالي والذُّرى:

- «فلكٌ للإشارات: وجهٌ يلابس وجْهَ

الشُّررْ

جارياً في بروج الطبيعة، مستسلماً

للصّورْ». (ص ١١٤)

«وكأنّ القلوبْ

- شهبٌ للصعود على درجات الغيوبْ». (ص ٧٦)
- «كم هو حيٌّ، كم هو عالٍ هذا الوثنُ:

بسوى شفتيه

وبغير الأنف الصاعد نحو ذُراهُ،

لا يفتتنُ». (ص ١٣١)
- «الحياةُ قلاعٌ

أتوسّد أعناقها كأنّي

أتوسّد صدر الحقول،

واضعاً شغفي حولها هالةً». (ص ٢٨٢)

«يتقصّى - له وجه فجرٍ وعينا سماءٍ

هل يكون لأشواقه

زمنٌ آخرٌ، لهبٌ آخرٌ؟» (ص ٣٨٠)

إذا أعدنا قراءة هذه الدوالّ - المشار إليها بخطٍّ تحتها - المبثوثة في طيّات النّص وأنحائه، نجد أنها مرتبطة بحركة الصعود. فهي إما صاعدة، أو مهيّأة للصعود، أو أنّ موضعها الكوني أصلاً، هو موضع الأوج والأعالي: الشّمس - القمر - الشُّهب - السماء - النُّجوم - الهالة - الفلك - البروج - عينا السماء - العروج - الصعود - الذرى - الشعر الصاعد - والأيام الصاعدة في معارج الأيام. من جهة ثانية، هناك دوالّ لتعيين العلوّ في جسم الانسان أو في المكان مثل: الأعناق (عنق الريح، عنق امرأة، عنق الحياة) - الصدر - العيون - الأنف الصاعد نحو ذراه - والسؤال الذي موطنه العقل. وفي المكان: القلاع - البروج - ودرجات الصعود.

من المعروف أنّ الأعمال الأدبية الكبرى تلتقي في الغالب الأعمّ في أبعادٍ ثلاثة: ١ - الأرض: موطن الفقر والظلم والعنف واستبداد السلطة وسيادة المادة وقبح الحياة اليوميّة المسطّحة. ٢ - المطهر: ويمثّل جميع أفعال الخلاص على اختلاف وجوهها وأنواعها. ٣ - السماء أو فردوس الضّفاف الأخرى، حيث الضوء والنقاء وحرية الحركة والاختيار والفعل، وحيث يتمّ التحقُّق الكلي للعقل. وإذا كانت هذه الأبعاد الثلاثة تشكّل البنية الرمزية للأعمال الأدبية الكبرى في العالم، فإنّ «العلوّ الشّعري هو فعل قريبٌ جداً من فعل الصعود التلقائي، الذي يشبه فعل الرحمة الإلهية (السماويّة)، مع أنه ليس أكثر من مظهرٍ من مظاهر الرغبة»(91).

وقد سمّى كلّ من بنزڤانغر، وباشلار، عمليّة الصعود الشعري بالسقوط إلى أعلى، مستمدَّين هذا التعبير من نظريات الأحلام وما يرافقها من خيال محض(92).

وتجسّد رغبة الصعود إلى أعلى (أو الهروب إلى المحيطات والجزر النائية والطبيعة العذراء) عند بعض الشعراء العصابيين، الهروب من واقع مدمّر (بفتح الشدّة وكسرها) إلى فردوس بعيد المنال. وقد يؤدّي الإغراق في التحليق إلى هذا الفردوس إلى سقوط الشعراء في هوّة التدمير الذاتيّ. وفي الوقت ذاته، تجسّد رغبة الصعود عند شعراء آخرين، محاولة جادة لإعادة التوازن بين الشاعر والعالم عبر قبول السّلب المقيم في الوجود، والتناغم معه في آن واحد. وفي الحالتين كلتيهما،

تبقى أرض الرحمة والعدالة والحريّة شديدة البعد عن أرض الواقع المعيش، ولا بدّ من السُفر إليها.

وروح الصُّعود عند أدونيس، تنتمي إلى الفئة الثانية من الشعراء؛ حيث يصبح هذا الانتماء مسوّغاً لتحوّل الوظيفة الشعريّة وظيفةً جماليّةً بامتياز. أي تصبح غايةً في حدّ ذاتها:

«المجيء إلى هذه الأرض،

أنشودةٌ،

لا صلاة». (٣١٢)

ولحركة الصعود العمودي في النَّص، أسباب ومسوّغات ترتبط ارتباطاً جذرياً بطبيعة البنية الحركيّة في «الكتاب» من جهة، وتقنيّة البناء الطِّبقي للنَّص من جهة أخرى. ذلك ما سنرجئ الخوض فيه إلى الفصل الثالث، الذي خُصص بكامله لدراسة بنائية النَّص عبر متابعة بنيته الحركيّة: صعوداً وهبوطاً، للوقوف من ثمّ، على رؤية الشّاعر للعالم والتاريخ.

انطلاقاً من الحياة الروحيّة النوعيّة لانسان الداخل في «الكتاب» بما تتضمّنه من نزوعٍ فطريٍّ إلى الصعود في اتّجاه الأعالي (الجبال ـ البحار ـ الرياح ـ الشموس ـ السماء ـ النجوم...)، ينهض أدونيس بين الفينة والأخرى، ليرفع أناشيد التحيّة للانسان (الجوع النبيل إلى المعرفة، والأخلاق العليا)، وللجمال الشامخ في الوجود، النشيد إثر النشيد. هوذا يرفع التحيّة للشعراء الذين شُرّدوا، وعُذّبوا، وقُتلوا في السجون:

«لوجوهٍ

لونها حسرة وارتيابْ

لجفونٍ

غرقت في مياه الوداع،

لأيدٍ

كلّ ما فعلته قيودٌ

لنجومٍ تفكُّ القصائدُ أزرارها

لتحيّي عُرْيَ المساءْ،

أنسجُ الآن صدري غطاءً

وأضمّ الفضاءْ». (ص ١٤٣)

وأنشودة، للعاشقين والتائهين والهاربين من أوجاعهم إلى كؤوسٍ تخدّر إحساسهم بالاغتراب، وإلى من قتل منهم بسبب ذلك:

«أكتب الآن ما يقرأ الموت: هذا

الفضاءَ الذي تتقطّع فيه الرؤوسْ،

وأحيّي

باسم أتراحه وأفراحه

كرمة التائهين، السقاة، الندامى

وأوجاعهم والكؤوس». (ص ١٥٣)

وتحيّة أخرى للصداقة، وكبرياء الرجولة، وسموّ الخِصال:

«السّلامُ السّلامُ لأنطاكيةْ

للمغيث وللأصدقاء

بهم الأرضُ خضراءُ، زاهيةٌ، صافيةْ،

ولهم كبرياء الرُّجولةِ: كلاّ،

لا تسيرُ الحياةُ إلى أوْجِها الرَّحْبِ،

إلا بأعجوبة الكبرياءْ». (ص ١٨٨)

وهنا، أنشودة وصلاة، للرافضين والثائرين من الشُّعراء الذين يبنون مدناً للغضب، ويكتبون تاريخاً تتفجّر في ينابيعه شهواتُ اللّهب:

«أصدقائي ـ كأنّي أراهم

يجمعون ويبنون من طين أيامهم

مدناً للغضبْ،

أيقنوا أنّ تاريخهم

وينابيعه

تتفجّر في شَهَوات اللُّهبْ

زِدْهم حيرة وافتتاناً،

أَعدهم إلى نارهمْ،

وارتفعْ فوقهم رايةً

أيُّهذا الغضبْ». (ص ٢٠٥)

وفي الفقرة التالية، نجد الشاعر الذي لا يخفي انحيازه الرُّوحي الأصيل إلى المهمَّشين والمقهورين والفقراء والمبدعين المغلوبين على أمرهم، نجده يجمعهم في تعبير واحد هو: الشتات؛ ليرفع لهم من ثمّ أنشودة تحيّةٍ لعصيانهم وتمرُّدهم:

«نتحدَّث مع حريةٍ

ونعاشر جبّانةً

ونؤوّل ما خبّأ اللّه

في موجةٍ

في حصاةْ،

لا لشيءٍ - سوى أن نحيّي

الشّتات،

ونرفع أنشودةً

للعصاةْ». (ص٢٨٠)

وفي ما يلي، يرفع الشاعر أنشودة تحيّة، للشعر وألق الإبداع:

«فاتحٌ ساعديّ وصدري

للنجوم التي تتكوّن في فلكٍ

آخر». (ص ٩٨)

من جهة أخرى، وإلى جانب الصلوات الكونية التي يرفعها الشّعر للجمال الشامخ في الطبيعة والوجود (راجع الصورة الشعرية وعناصر الكون)، هناك أناشيد وصلوات كونية ترفعها عناصر الطبيعة نفسها للكون. هي ذي ذروات الشجر، ترفع التحيّة للطيُور والمطر:

«وحدها، ذروات الشُجر

تنحني في سلامٍ

لتحيّي الطيور

وتحيّي المطرْ». (٢٧٦)

وصلاةٌ كونيّة ترفعها جذوع الشُجر

«الجذوع ابتهالْ

والغصون كمثل المناديل،

تلتفّ حول رؤوس التِّلالْ». (ص ٣١٨)

ونشيد آخر، يرفعه الشّعر احتفاءً بهبوط الوحي وولادة الإبداع:

«بعد أن يتسامر مع نخلةٍ في

الخفاء

يفتح الشّعر أحضانه للنُّجوم وآياتها

حين تأتي لميعادها في فراش المساءْ». (ص ٢٨٨)

نكتفي بهذا القدر من الأناشيد والصلَوات المنتشرة في أرجاء النُّص لنتساءل: هل نجرؤ بعد ذلك على القول بأنّ الكآبة في «الكتاب» تستدعي الأحداث الدمويّة دون سواها، وتتضمّن من داخلها الانكفاء على غاياتها؟ وهل يمكن القول بأن أدونيس استعان بمصادره الخارجيّة، والتاريخيّة بخاصة، ليبني مشروعه في «الكتاب»؟

وإذا كان تقويم النُّص من الداخل، يقتضي التركيز على النوايا اللاّواعية المنفلتة من رقابة الشاعر واللُّغة، فهل يتوجَّب إغفال جميع النوايا الواعية التي يميل الشاعر إلى التصريح بها، وباطّراديّة أحياناً؟

وهل يسعنا أن نضع بين قوسين، توالي الصراعات المصيرية والهزّات الكيانيّة التي ألمت بالأمة العربيّة عبر تاريخها، وإغفال علاقة ذلك، بزلزلة وعي الشاعر بذاته وبالعالم؟

يبدو لنا، أنّ المبالغة في إهمال هذه الطُروحات كليّاً، واعتبارها خالية من أيّة مساهمة معرفيّة، يعادل في غلوّه اعتمادنا لها مرجعاً مسبقاً لفهم «الكتاب».

إنّ معظم تيّارات نظرية الأدب، تحيل على اعتبار النًص كياناً مستقلاً يتأسًس بذاته من داخله، مستغنياً عن مصادره الخارجية على اختلافها، بما في ذلك منشئ النًص نفسه. فلا شيء خارج النًص (دريدا)، والنًص يخلق صاحبه وليس العكس صحيحاً (ريشار)، ولا أبوّة للشاعر لأن اللُغة هي التي تتكلم وليس المنشئ (بارت). ولا يعني ذلك، أننا في صدد تبنّي الرؤى المتطرفة في حتميّة النزعة الاجتماعية، لالغائها للتصوُر الخلاّق، ولا في صدد إغفال الطروحات النقديّة لنظرية الأدب كليّاً. غير أنّ محاولة البحث عن إجاباتٍ للأسئلة التي تطرح نفسها في هذا الخصوص، أنهضت أمامنا تساؤلاتٍ جديدة، ضاعفها اختلاف الرؤى النقديّة حولها: إذا أغفلنا التاريخ، فهل يسعنا إغفال عصر الشّاعر بما فيه من أحداث وتيّارات في مستوياتها المختلفة؟ وإذا كنّا لا نملك محو الفروق على صعيد الحياة الروحيّة والحدوس والرؤى (على الأقلّ) بين إنسان القرية والمدينة؛ فهل نملك إلغاء السِّيرة الذاتيّة للشّاعر إلغاءً كاملاً؟

لقد تبيّن لنا في النِّهاية، أنّ العمل النًقدي لا يسعه إغفال العناصر الخارجيّة للشعر إغفالاً تامّاً، ولا اعتبارها مفتاحاً لدخول النًص وفهمه بأحكامٍ مسبقة. لذا، فإنّ ما يتعيّن فعله، هو اعتبارها خلفيّة للعمل الفنّي. أي معرفتها وتجاوزها في آن واحد. ذلك أن الحدث في الفعل الشعري، يكتسب هويّته وقيمته الفنيّة من انتمائه إلى النًسق الذي يتشكّل فيه داخل النًص لا خارجه. وذلك بسبب ما يتعرًض له من عمليات التحوًل داخل المناخ الشّعري. الأمر الذي يؤكّد، أنّ الحقيقة الأكثر حضوراً ووضوحاً في النًص، ليست الحقيقة الجوهريّة بالضرورة. وقد سبق لنا التعرُض لهذه النقطة بالذات بالإشارة إلى أنّ «أنا الشاعر» تتحول عبر انصهارها بكيمياء الشّعر، إلى «أنا جديدة» هي «أنا النًص» التي تكتسب هويتها من طبيعة تشكُّلها وتكوُنها داخل النًص ولا شيء سوى النًص. أي أنًها نتاج لالتحام الذات المبدعة بالنًص والعالم. ذلك الالتحام الذي يحقّق لها استقلاليتها بنسبة تجاوزها للذّاتيّ والتّاريخي والتحامها بما هو كلّيّ وكونيّ. وبتعبير آخر، فإنّ الحقيقة الكليّة التي

تتكوّن من الالتحام الداخلي بين الكائنات الحيّة والمفاهيم الفكريّة داخل الفعل الشّعري، تؤسّس كلاً جديداً له منطقه الخاص المتجاوز لمنطق المنشئ للعمل الإبداعي كلّه. تلك الحقيقة الكليّة، كشفت لنا عن الحقائق الهامّة التالية في «الكتاب»:

١ ـ أنّ «الكآبة» في «الكتاب»، لا تجسّد حالة من الاغتراب الاجتماعي أو النّفسيّ للذات، بل حالة من الاغتراب الوجودي الانطولوجي. فالشاعر الذي ينزع إلى الحريّة، والرفض، والانشقاق عن الجموع، بإعلان انتمائه إلى إنسان الداخل، يعلن في الوقت ذاته عن رغبته الملحّة في تحقيق الثورة الكليّة التي يؤمن بها، عبر الجماعة، ومن أجلها:

«لا أحسّ بأني نفسي إلا إذا

انصهرت في سواها». (ص ٢٣٧).

٢ ـ أن صدمة تلقّي الشاعر للعدوانية الطارئة، والمتكرِّرة للقوى الخارجيّة، تتركه عرضةً للانفعالات الطارئة والرُّدود الآنيّة التي يذود بها عن مقوّمات فرديّته ما يعصف بها، من جرح للكبرياء وتهديد بالعدم. لذا، كان لا بدّ للقارئ/النّاقد «أن يفرز العناصر الطارئة بسبب الاحتكاك مع القوى الخارجيّة، وأن يفصلها عمّا هو إبداع ورؤية أصيلة لدى الكاتب»(93).

تلك الرؤية الأصيلة، تتحصّن دوماً بالغياب، في معنى المعنى، فيما يعجز التعبير عن الإحاطة به، لتبقى في مناطق الصّمت: «تغري بالتساؤل الذي يقود إلى التساؤل، واضعة في التساؤل منطق متعتها ومتعة منطقها»(94).

٣ ـ أنّ الموضوعات المطروحة في نسيج الكلام المرئي، تبقى مجرّد موضوعات، لا تحيل على معناها الظاهر في المستوى المباشر، ولا على معناها الضمني في المستوى العلائقي اللاّمباشر، إلا احتمالاً. ذلك أنّ ما يبثّه الحيّز الأكثر عمقاً وسريّة، يخضع للرقابة على المستوى النفسي اللاّشعوري من جهة، وعلى مستوى اللّغة الرمزية من جهة ثانية حيث يجري تضمين المعنى بواسطة «معادلٍ دلاليّ للدّالّ (الرمز)، يتعلّق بنظام واقعٍ يختلف عن هذا الأخير»(95).

٤ ـ أنّ الحقيقة الداخليّة للنّص، ككلٍّ له منطقه المتجاوز لمنطق الشاعر، لا تنفي الجمال، والعدالة، والرّحمة، والحريّة، والأخلاق ذات المراتب العليا، والجوع النبيل إلى المعرفة، عن النّص، بل إنّها في حقيقتها، تؤكّد هذه المَنْفيّات المُغيَّبَة،

باستحضارها من غيابها وجعلها حيّة نابضة تتلبّس الشخصيّات، والأحداث، وعناصر الطبيعة في الكون، وتشارك في الحوار الكونيّ القائم في مستويات النُّصّ. إذا أضفنا إلى ذلك، وثوب القوى الداخلية للردّ على التحدّيات الخارجيّة من دواخل الشاعر، ذلك الردّ الذي يفتح له الأبواب الداخليّة نحو الفرح بالحريّة، اللحظة تلو اللحظة، أمكننا التأكيد، أنّ وجه الحزن والكآبة، الذي هو الأكثر حضوراً ووضوحاً في «الكتاب»، لا يجسّد الحقيقة الجوهريّة القابعة في معنى المعنى.

٥ ـ أنّ فهم النّص الأدونيسي، لا يستقيم إلا بفهم هذه الآليّة المعقّدة لتوليد المعاني من جهة، وبالعثور على البؤرة الدلاليّة الدقيقة التي تشعّ بكثافة مركزة والتي تستقرّ بها وعندها كلّ المعاني. ذلك أنّ العثور على الموضوعة الجوهريّة التي تشكّل جذراً مشتركاً للدّلالات في التجربة الشعريّة الأدونيسيّة برمّتها، سيمكّن من العثور على جوهر الحقيقة الداخليّة للنُّص، والذات المبدعة، والعالم، معاً وجميعاً. وفي ذلك ما يؤكّد إصرار أدونيس على نصب شَرَكٍ للقارئ، لحمله على القراءة العمقيّة والمشاركة في إعادة إنتاج النُّصوص.

بالبناء على كلّ ما سبق، ننتهي إلى ترجيح القول بأنّ الشعر يبقى مرتبطاً بمصادره الخارجيّة، حتى يتمكن من تجاوز ذاته، من شعرٍ عاديّ إلى شعرٍ قادرٍ على تمثُّل القوى الجوهرية والمظاهر الخلاقة في العالم والوجود، بكيفيّة أعلى. فالشعر العظيم يجعل من العوامل الخارجيّة خلفيّة للفعل الإبداعي، ودافعاً حيويّاً له. لكنّه يتجاوز هذه العوامل، ويحقّق استقلاليته عنها عبر استقلالية التصوُّر الشمولي الذي يمحو ملامح الذاتي والتاريخي بالتحامه بالكوني اللاّنهائي.

فالنصّ هنا ذات حيّة قائمة بذاتها. فكما تحقّق الذات الكليّة تفرّدها وحريّتها وانشقاقها، وخروجها من اليأس الظّرفي الراهن إلى اليأس الكوني الخلاّق، يحقّق النُّص استقلاليته عن السّلب المقيم في التاريخ والحاضر، عبر فعل التدخل الديناميكي في صنع المستقبل وجعله إمكاناً مفتوحاً ووعداً آتياً. ولقد عرضنا لهذه النقطة بشيء من التفصيل، لكونها إحدى أهم الركائز التي بنينا عليها تأويلنا للنُّص وتقويمنا له. فمن هذه النقطة ذاتها، مددنا الخطوط لقراءة «الكتاب» في وجهيه: الظاهر المعتم، والخفيّ المضيء. وذلك للعثور على الخيوط الشاردة في الغياب، والتي تمكّننا من إعادة الألفة إلى متناقضات النُّص، وملء فجَواته، وضمّ مستوياته، في كلٍّ متجانسٍ يعيد له وللعالم المصطرع فيه، التوازن الذي يحقّقه انفتاح النِّهايات على بدايات تتغاير ولا تنتهي.

حواشي الفصل الثاني

(22) أدونيس: الأعمال الشعريّة الكاملة ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٨٥ دار العودة ـ بيروت ـ الجزء الأول ـ مزمور ص : ٢٥٢ ـ أغاني مهيار الدمشقيّ

(23) المرجع السابق: قصيدة أورفيوس ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ ص: ٢٩٨

(24) المرجع السابق: راجع قصيدة «ملك الرياح» ص: ٢٩٠ من الجزء الأول للأعمال الشعرية الكاملة.

(25) المرجع السابق: الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ قصيدة البهلول ـ ص: ٣٤٩

(26) المرجع السابق: الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ فصل المواقف ـ ص: ٥٧٣ ـ ٥٧٤.

(27) Yuri Lotman: universe of the mind P: 18

(28) Ibid - P: 63

(29) Ibid - P.: 74

(30) لوسيات غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ـ ص ٢٨ والتشديد من عندي.

(31) Martin Heidegger: the principle of Reason - Lecture Twelve - P. 93

(32) Ibid: Lecture Twelve - P. 95.

(33) أدونيس: المجموعة الكاملة ـ الجزء الثاني ـ مفرد بصيغة الجمع ـ ص ٦٦٣

(34) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص: ٦١٧

(35) غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة ـ ترجمة جورج سعد ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ بيروت ـ ص: ١٦٠

(36) للايضاح راجع ما يقوله هيجل عن مفهوم السكون والحركة في غيورغ فريدرك هيجل: علم ظهور العقل ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ الطبعة الأولى ١٩٨١ ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ص: ٣٥

(37) Martin Heidegger: the principle of Reason: Lecture Eleven - P: 84 - 85

(38) Yuri Lotman: the universe of the mind - P: 17

(39) Ibid - P: 13

(40) Ibid - P: 86

(41) Ibid - P: 87

(42) Ibid - P: 101

(43) Martin Heidegger: the principle of Reason - P: 60

اعتمدنا لترجمة هذه الفقرة، ترجمة الدكتور نظير جاهل لكتاب مبدأ العلّة لهايدجر ـ وردت الفقرة في ص ٦٧ منه، وهو مرجع سابق.

(44) Ibid - P: 89

(45) الدكتور عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء ص (٢٩٤) مرجع سابق.

(46) Yuri Lotman: Universe of the mind - P: 177

(47) Martin Heidegger: the principle of Reason - lecture mine - P: 72

(48) ورد هذا القول للعالم السيميائي الروسي يوري لوتمان في كتابه بناء العمل الفني. وقد ترجم إلى الفرنسية ونشرته دار جاليمار في باريس ١٩٧٦. كما أنّ السيدة سيزا قاسم دراز، قامت بترجمة فصل من الكتاب إلى العربية، وهو الفصل الذي اقتبسنا منه هذا القول ليوري لوتمان. وقد نشر هذا الفصل المترجم تحت عنوان: مشكلة المكان الفني في الكتاب التالي:

جماليات المكان: مجموعة من الباحثين ـ صدر عن دار: عيون المقالات في باندونغ والدار البيضاء ـ الطبعة الثانية ١٩٨٨ ـ وردت الفقرة المقتبسة في ص: ٧٧ منه.

(49) المرجع السابق نفسه ص: ٦٥.

(50) Tzvetan Todorov: theories of the symbol - trans by: Catherine Porter Cornell university press - New York - 1982 - P: 205

(51) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ـ تحقيق محمد رشيد رضا ـ الطبعة السادسة ١٩٥٩ ـ القاهرة ـ ص: ٢٢١

(52) جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة ـ ص ١٥٨ ـ مرجع سابق

(53) لمزيد من الايضاح حول الحركة الموحّدة لصيرورة الجوهر، راجع فريدريك هيجل: علم ظهور العقل ـ ص٣٨ ـ مرجع سابق

(54) قصدية الوعي عند هوسرل تتجسّد في توجهات وعي الانسان لفهم الوجود وهي عند هيدجر: أنّ الوجود ذاته يقصدنا عندما يكشف لنا عن ذاته وعن موجوداته.

(55) سنعود لتفصيل ذلك لاحقاً.

(56) أدونيس: قصيدة شجرة الكآبة ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ ص: ٤٤٧ مرجع سابق.

(57) أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي ـ قصيدة الباب ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ ص: ٤١٦ ـ مرجع سابق.

(58) ادونيس: أبجدية ثانية ـ قصيدة البرزخ ـ ص ١٤١ ـ دار توبقال للنشر ـ الطبعة الأولى ١٩٩٤.

(59) المرجع السابق ـ القصيدة نفسها ـ ص: ١٤١

(60) المرجع السابق ـ القصيدة نفسها ـ ص: ١٤٤

(61) Paul de Man: Blindness and insight - P: 45

(62) Ibid - P: 87

(63) Ibid - P: 81

(64) أدونيس: أبجديّة ثانية ـ قصيدة البرزخ ـ ص: ١٣٨ ـ الطبعة الأولى: ١٩٩٤ ـ دار توبقال للنشر المغرب.

(65) Paul de Man: Blindness and insight - P: 81

(66) Ibid - P: 81

(67) أدونيس: قصيدة قداس بلا قصد ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص: ٣٧٣.

(68) أدونيس: أبجدية ثانية ـ قصيدة قبل أن ينتهي الغناء ـ ص: ١٢٥ ـ ١٢٦ ـ مرجع سابق.

(69) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص: ٥٢٧.

(70) أدونيس: جريدة الحياة ـ العدد ١٢٣٣٠ في ٢٨ نوفمبر ١٩٩٦ ـ لندن.

(71) M.M. BAKHTIN: the Dialogic imagination. University of Texas Press - Austin - prined in the U.S.A.: 1981 - P: 152

(72) Ibid - P: 152

(73) د. عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء ـ ص: ٢٨٦ ـ مرجع سابق.

(74) M.M. Bakhtin: the dialogic imagination - P: 157

(75) Paul de Man: Blindness and insight - P: 45

(76) دانتي الجيبري: الكوميديا الالهية ـ كتاب الجحيم ـ ترجمة د. حسن عثمان ـ الطبعة الثالثة ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ الأنشودة العشرون ـ الأبيات عدد: (١) و (١٩) و (٢٢) في الصفحة: ٢٨٧

(77) أدونيس: أبجدية ثانية ـ قصيدة قبل أن ينتهي الغناء ـ ص: ١٣٠ ـ مرجع سابق.

(78) GEORGES BATAILLE: Literature and evil. Édition Gallimard: 1959 - Republished in Great Britain and the United States in: 1985 - Marion Boyars: London and N. York - P: 27

(79) Ibid: 161

(80) Paul de Man: Blindness and insight - P: 69

(81) الدكتور عادل ضاهر: التشخص والتخطي في أغاني مهيار دمشقي ـ من دراسة يعدها الدكتور عادل ضاهر عن شعر أدونيس. وقد أتيح لي الاطلاع على جزء منها، وكان قد نشره بصيغته الأولى في مجلة شعر: خريف ١٩٦٢ من الصفحة: ١٠٨ إلى ١٣٧

(82) المرجع السابق نفسه

(83) Paul de Man: Blindnes and insight - P: 72

(84) أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي ـ مزمور ـ ص: ٢٥٧ في الجزء الأول من الأعمال الكاملة.

(85) أدونيس: كتاب الحصار ـ قصيدة إسماعيل ـ ص: ٢٢٠ ـ الطبعة الأولى ١٩٨٥ ـ دار الآداب ـ بيروت.

(86) PALL Tillish: the courage to be - P: 86 - printed in the United States of America by: Vail Ballou Press inc - Binghanton - New York.

(87) Ibid - P: 91

(88) Ibid - P: 91

(89) لمزيد من الإيضاح راجع: هيجل: علم ظهور العقل ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨١. فترة [النقلة إلى الكليّة اللأمشروطة وسيادة الفهم] من ص: ٩٨ إلى ١٠٣

(90) أدونيس: كتاب الحصار ـ قصيدة أغنية إلى الكتابة ـ ص ١٧٩ ـ مرجع سابق.

(91) Paul de Man: Blindness and insight - P: 46

(92) Ibid - P: 46

(93) لوسيان غولدمان ـ البنيوية التكوينية ـ ص: ١٧ مرجع سابق

(94) د. عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩٠ ـ بيروت ـ ص: ٧٧

(95) كلود ليفي ستراوس: الانتروبولوجيا البنيوية ـ ترجمة مصطفى صالح ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ص: ٢٣٨.

الفصل الثالث

المدينة رمزاً

I ـ عناصر الحركة الصاعدة في النص

II ـ الحركة الهابطة في النص

III ـ الرؤية للعالم والمستقبل والتاريخ

I

I ـ عناصر الحركة الصاعدة في النص

١ ـ اللُّغة

٢ ـ المتنبّي، والمحاور الرئيسة

٣ ـ التعدد والاختلاف وعدم التفرقة العنصرية بين العلماء

٤ ـ تفوُّق الأداء الإنساني

٥ ـ الراوي ناطقاً بصوت ضمير الإنسانية

٦ ـ المحاور الفرعية: الشعراء والمبدعون

ليس الشّعر مجرّد اعتبارات تأمّليّة بالمعنى الميتافيزيقي للتأمّل، بل هو في جوهره تصوُّر خلاّق يؤول إلى تجسيد خبرة عقليّة وجماليّة في آن واحد. يخرج الشّاعر من الزّمن، ليلج الصمت الذي يسبق الكتابة، هاتكاً كلّ الحجب الحائلة دون استشرافه لتجلّيات الخبرة الإنسانية في تاريخها الشّمولي. فيتكشّف له من العلائق المصطرعة بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، والإنسان واللّغة، والإنسان والمكان (الطبيعة، المدن، العالم) ما يؤول بوعيه للاتّصال بمسيرة الإنسان الحضارية في العالم عبر التاريخ.

في «الكتاب» يعمد أدونيس إلى بناء المدينة رمزاً، مختاراً لهذه المدينة/الرمز اسماً هو «الكوفة». ثمّ ينصّب ذاته الكاتبة: ذاتاً عارفة تتّخذُ توجُّهاتُها من «الكوفة» في مسيرتها الإنسانية والحضارية والفكرية عبر التاريخ، موضوعاً للمعرفة.

لماذا اختار الشاعر «الكوفة» من بين المدن العربيّة الأخرى، العريقة باسمها الحضاري عبر التاريخ؟

يبدو أنّ أدونيس اختار أن يسمّي مدينته الرّمزية بالكوفة لعدّة اعتبارات إبداعية. ذلك أنّ هذا «المسمّى» يصلح لتأدية عدّة وظائف إبداعيّة، تخدم التعميمات الجماليّة التي يصبو إليها من جهة، ويَدْعم النّص في بناء زمنه وحركته وأنساقه الفكرية وفي إيصال ذاته إلى القارئ من جهة ثانية. ومن بين هذه الوظائف الإبداعيّة، الوظائف التالية:

أ ـ أنّ «الكوفة» تمدّ يد العون للشاعر، في نبذ تكرار الذات وإتاحة الفرصة للتنويع الإبداعي والتّجدد داخل السّمة الواحدة. فقد سبق لأدونيس ـ كما هو

معروف ـ أن كتب قصائد مطوّلة في: دمشق، والقاهرة، واليمن، والأندلس، وبابل، وقرطبة، ويافا، والقدس، وبيروت... الخ.

ب ـ أنّ «الكوفة» كانت مهداً لتشكّل الحركات الثورية، وموطناً لنزوح كثير من العناصر الثورية الخارجة على سلطة الخلافة أو المعارضة لها.

جـ ـ أنّ «الكوفة» كانت قاعدة محوريّة للعلم والعلماء، ولحريّة التّعدد الفكري على صعيد الأبحاث العلميّة. فإلى جانب شهرتها الواسعة بعلوم اللّغة العربيّة، على وجه الخصوص، كانت موطناً للعلماء والفقهاء الباحثين في العلوم الدينيّة؛ كعلم الفقه والتفسير والحديث والاجتهاد في التأويل والقياس. وبتعبير آخر، كانت «الكوفة» هي الجامعة التي يؤمّها طلاّب العلم، الذين يفدون إليها من جميع الأمصار والولايات التابعة للدولة العربية الإسلاميّة في امتدادها الواسع حينذاك.

د ـ أنّ ما يميّز «الكوفة» كمنبر للعلم والعلماء في ذلك الوقت، أنها كانت متمسّكة بشدّة، بإحياء العلوم العربيّة الإسلاميّة الخالصة، وبحماية الحركة الفكرية الإسلاميّة من الوقوع تحت تأثير الفلسفة اليونانية. فقد كانت في موقع النقيض من مدرسة «البصرة» التي نشطت فيها حركة علميّة آثرت الانفتاح والتّلاقح مع الفلسفة الفارسية والهندية من جهة، وكان للفلسفة اليونانيّة أثر كبير فيها، من جهة ثانية.

هـ ـ أنّ «الكوفة» بحكمها مدينة للإشعاع الفكري، واستقطاب الكتّاب والعلماء والمفكّرين والثوّار وطالبي العلم، كانت عرضةً لممارسات السلطة القمعيّة والتصفيات الجسدية التي بلغت فيها صنوف التعذيب والتنكيل والتمثيل بالجثث مبلغاً مقزّزاً يصعب تصوُّره وتصديقه.

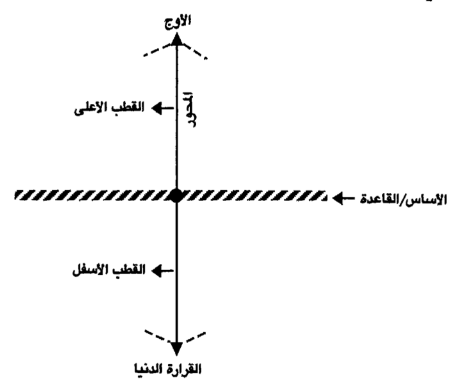
و ـ أنّ «الكوفة» أولاً وقبل كلّ شيء، هي مدينة المتنبّي. المدينة التي أنجبت ثورة شعريّة كبرى بولادة المتنبّي، والرّحم التي ولدت للتاريخ طاقةً إبداعيّة خالدة، فشلت السلطة في إطفائها أو إخماد شعلة تمرُّدها وخروجها وعصيانها الفكري والابداعي في آن واحد.

هكذا نجد أنّ اختيار أدونيس «الكوفة» اسماً لمدينته الرمزيّة، جاء عن اقتناعٍ مسبق بكثافة المعطيات التي تتضمّنها على الصعيد الانساني والفكري والعلمي والابداعي والتاريخي، وعلى الصعيد السلطوي في وجهه الأشدّ هولاً وقبحاً.

من واقع هذه المعطيات، تؤمن «الكوفة» للشاعر في مرحلةٍ أولى، قاع الأساس

ومحوراً عمودياً، يرفع به ومنه قواعد البنيان الشعري. أي مرتكزاً ينطلق منه الشاعر لبناء الرمز. في مرحلةٍ ثانية، ستغدق «الكوفة» على الشاعر العديد من المواد والعناصر والمكوّنات التي يحتاجها للنهوض بالبناء الطبقي للرمز، طبقة إثر طبقة: الشخصيات الإنسانية التي تجسّد التجلّيات المتعاقبة للقتل والظلم والفساد السياسي والتّعنُّت السلطوي من جهة، وتجلّيات الفعّاليات البشرية الخلاّقة والبانية لقيم كونيّة جديدة، من ماضٍ متآكل المفاهيم، من جهة ثانية.

يبني أدونيس مدينته الرمزيّة، بناءً هرميّاً متعدّد الطبقات، بادئاً بالقاع أو قاعدة الأساس. ثم يعمد إلى غرس محورٍ عموديّ في منتصف القاعدة، يقوم ببنائه عبر حركةٍ عموديّة يقذف بها في اتّجاه القُطب الأعلى، أو البعد الأقصى علوّاً تارةً، وفي اتّجاه القطب الأسفل، أو القرارة الأعمق هبوطاً وانخفاضاً تارةً أخرى:



يتّضح من الشكل السابق، أنّ كلاً من القاعدة والمحور، سيلتقيان في نقطةٍ انتصافيّة ستشكّل ـ كما سنرى لاحقاً ـ بؤرة إشعاعيّة أو نواة مركزيّة تنبض بالدلالة إثر الدلالة إلى جميع المساحات النّصّيّة في «الكتاب»، متوناً ونصوصاً وهوامش.

لكي نتابع مراحل بناء المدينة الرمزيّة، طبقة طبقة، وحرصاً على عدم الوقوع في القفز فوق المراحل، نبدأ من القاع الذي بدأ منه الشاعر، بادئين بالسؤال: ما هي

الموضوعة التي تؤسّس القاعدة الأساس في «الكوفة» وهي المدينة التي عُرفت عبر تاريخها، كحاضرةٍ تجمع بين الأبديّة والهلاك: أي بين خلود الفكر المتفتّح (علماً وابداعاً) وقتل السلطة لهذا الفكر؟

في الصفحات الأوائل من «الكتاب»، يؤكّد أدونيس وجوب الاستهلال بتسليط الضوء على حقيقتين محوريّتين، لا بدّ أن تأخذا الصدارة والأولويّة قبل البدء بقراءة «الكتاب». الأولى: جريان العادة بقراءة الشّاعر عبر أشعاره وأعماله المسكونة بالكلمات والأسماء، أي ما يكشف عنه النص في سطوحه المرئيّة. الثانية: أنّنا لكي نتجاوز قراءة النّص قراءة عابرة، إلى وعي النّص وفهمه لكي نعرف من كنّا ومن سنكون، يجب أن نقرأه منظوراً إليه كغابةٍ من رموز، وذاكرة لا تعرف حدّاً بين الماضي والحاضر (هامش ص: ٩).

«جسدي غابة من رموزٍ

وخُطاي كما رسمتها ظنوني،

درجٌ صاعدٌ،

وتهاويل كشفٍ». (ص ١٠)

انطلاقاً من أهميّة هذا الاستهلال بِلَفْت النظر إلى وجوب التعامل مع النّص، بكونه غابة من رموز لها إعرابها وإعجامها، نبدأ بالبحث عن القاع/الأصل، الذي يشكّل القاسم المشترك لكلٍّ من: الكوفة، المتنبّي، أدونيس، الكتاب، العلماء، الباحثين، وجميع الشعراء والمبدعين الذين تتماوج أصواتهم في المتون والهوامش، لتلتقي وتتقاطع في نقاطٍ تنبض بنبضاتٍ تُسمع ولا تُرى، وتومضُ إيماضاً خفيّاً يُحسّ ولا يُرى:

«أمي همدانيّة

خرجت من أحشاء الكوفة ـ خدّاً للنسرين

وخدّاً لنباتٍ سرّيٍّ». (ص ١٠)

تُرى من تكون هذه «الأمّ» الخارجة من أحشاء الكوفة، والتي يبدأ الشّاعر بالتعريف بها قبل شروعه الفعلي في إنشاء «الكتاب» بأكمله؟ هل هي المرأة الهمدانيّة التي ولدت المتنبّي في «الكوفة» وحاطته بعناية أمومتها وحنانها؟ أم هل هي والدة أدونيس التي خرج من حوضها في «قصّابين» ماسحاً بيديه تجاعيدها؟ أم هل

تكون أنثى بالمعنى المجازي جعلها الشاعر أمّاً له فصار وليدها وربيبها؟ أم هل هي الأنثى، القدوة، وما يُمتثل عليه المثال، يأتمّ بها الشاعر ويمنحها الإمامة والرئاسة العامّة في الأمور؟ وإذا كانت أمّ القُرى: مكّة، وأمّ الطريق: معظمه وما وضح منه، وأم الكتب: أكثرها علماً وشمولاً، أفلا تخرج دلالة «الأمّ» هنا من محدوديّة المعنى حصراً بأمومة امرأةٍ ما، إلى دلالةٍ أكثر شمولاً واتّساعاً؟

تفيد الشواهد التي لا يتّسع المجال لجمعها، والتي سَيَفِدُ الكثير منها لاحقاً، تفيد هذه الشواهد في مجملها، بالكشف عن انجذاب دلالة «الأم» إلى اللُّغة التي هي القاسم المشترك لجميع المبدعين على الصعيدين: العلمي والفنيّ. اللُّغة، الأمّ الخالدة التي لا يقتل شعلتها سلطة أو سلطان. فبالرغم من أبويّة الطقوس السلطوية القائمة بحدّ السيف في «الكوفة»، وبالرغم من تصفية كلّ سلطة جديدة لعناصر السلطة التي سبقتها (إمام يحيا في موت إمام)، لم يستطع الفساد السياسي بوجهه الدموي، أن يسكت شعلة الحركات الفكريّة والعلميّة في الكوفة. ويخصّ الشاعر بالذكر، المدرستين: الكوفيّة والبصريّة للعلوم اللُّغوية، اللّتين اشتعل السجال العلمي بينهما على وجهٍ منقطع النظير:

«آثار دمٍ ومهبُّ رؤوسٍ والعابرُ سيفٌ: تلك
حشودٌ تتناحر حول ضفاف المعنى لكن،
سأكرّر طوبى
للانسان يغامر في الأطراف القصوى من
حيرته
بحثاً عن نشوته». (ص ٢٠)

لكنّ أدونيس لن يكتفي برفع التحيّة لحريّة السجال الثقافي وتعدّد الراي حول علوم النحو والصرف وغيرها، بل سيذهب أبعد من ذلك في رؤيته «للكوفة» التي تخوّض في مَهْمهٍ من دماءٍ، والتي لن تُبعث من موتها بوجهٍ جميل إلا بولادة طفلها الجميل. وحده المتنبّي، هو القادر على مسح وجه «الكوفة» الملطّخ بالدماء والموت، وبعث وجهها الجميل المتلألئ بالضوء. ذلك أن أدونيس يرى أنّ ما يميّز المتنبّي ويخصّه بتلك الميزة الخارقة (بعث المدينة من الموت) لا يصدر عن كونه شاعراً

وحسب، بل عن كونه يملك ذاتاً كليّة عليا على صعيد الفكر، والفعل، والإبداع معاً وجميعاً. ينضاف إلى ذلك إعجاب أدونيس بالعطاء الخالص الذي يسبغُهُ المتنبّي على فعله وابداعه. فهو ليس شاعراً حانياً على شعره ومحبّاً له وحسب، بل عاشقٌ عشقاً هائماً للشعر واللُّغة. إنه يعطي اللُّغة عطاءً خالصاً إذ يفتح شرايينه ـ المكان الأكثر عمقاً ونقاءً ـ ليبذل دمه سرراً لغابات الكلمات:

«[...] وكأنّي أُصغي إلى خطوات الأصيلْ

في الطَّريق إلى بيته عابراً حيَّنا

وكأنّي أرى كيف يحنو، يمدّ شرايينه سرراً

للنَّخيل،

وكأنّي أرى الكوفة الجميلة تولد في طفلها

الجميلْ». (ص ١٠٧)

بالبناء على المؤشِّرات التي تعيِّن المدلول في الشواهد السابقة ـ وفي كثير من الشواهد اللاّحقة ـ، وبالعودة إلى قراءة الصُّورة الشعريّة «أمي همدانيّة، خرجت من أحشاء الكوفة...» قراءة تتجاوز الادراك العقلي إلى الإدراك الرُّوحي للحياة النابضة في كلّ دالّ من دوالّها نقول: إنّ القاعدة الأساس، أو القاع الذي يبدأ أدونيس به ومنه مشروع «الكتاب» بعامة، وبناء مدينته الرمزيّة بخاصة يتجسّد في اللُّغة: الرَّحم الولاّدة لكلّ فعلٍ خلاّق.

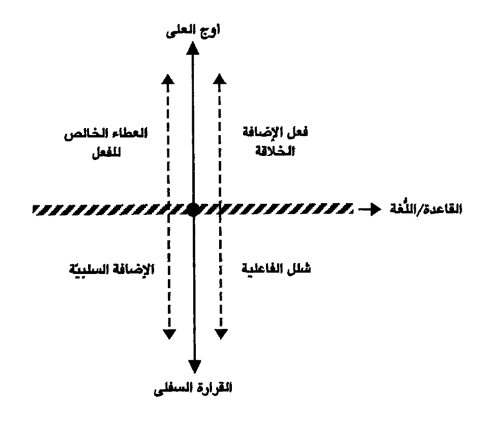
هكذا تكون اللُّغة، هي الأمّ التي استأمّها المتنبّي وأدونيس وجميع الشعراء والكتاب والمفكرين الواردة اسماؤهم في «الكتاب». الأمّ التي خرجت من أحشاء الكوفة (القلب النابض للُّغة)، أنثى مكتملة السّحر والجمال. لها خدّ يشبه خدّ النسرين في بياضه، وخدّ لنبات سريّ فوّاح العطر يتوارى سرّه في قلوب الشعراء. ويستدعي النبات السّريّ إلى الذاكرة، خلق الكمأة لذاتها في أحضان الرمال والقفار في شروط استثنائية. فقد يأتي المطر ولا تنبت، وقد يأتي البرق ولا تنبت، وقد يأتي الرَّعد ولا تنبت. ذلك أنَّها لا تتخلّق الا تحت مظلّة تجمع كلّ هذه الحالات العاصفة في وقت واحد. الحضور العاصف وحده هو الذي يخصبها. ويذكّر هذا الحضور العاصف، بحضور المتنبّي العاصف أمام اللُّغة كعاشق استثنائيٍّ يشقّ شرايينه تربةً للكلمات، ويعطي ذاته لفعل الخلق عطاءً صوفيّاً خالصاً.

هكذا تنقلنا القرائن الدلاليّة، من معرفة القاع أو القاعدة الأساس لبنائية المدينة الرمزيّة، إلى معرفة المحور الذي يغرسه أدونيس بقطبيه الأعلى والأسفل في النقطة الانتصافيّة للقاعدة. وقد جذبنا ما شفَّ لنا من فيض المعنى من دلالةٍ تنبض بها روح الكلمات، إلى الميل لترجيح الرؤية التالية:

١ ـ **القاعدة الأساس**: تمثِّل اللُّغة، وهي القاع الذي يستند اليه المحور الذي سترتفع بحركته ـ صعوداً وهبوطاً ـ طبقات البناء.

٢ ـ **المحور العمودي**: ويمثّل الحضور النّوعي للإنسان إما بحالة الفاعليّة (الأداء الإنساني والفكري والإبداعي) أو بحالة المفعولية (شلل الفاعليّة أو الإضافة السلبيّة).

٣ ـ **القطبان الأعلى والأسفل**: ويمثّلان تذبذب حركة الفاعليّة ما بين صعود وهبوط. فبقدر ما يمنح الإنسانُ الحياةَ من فعل الإضافة الخلاّقة، يخترق طبقات النّص مرتفعاً نحو الأعالي، فالعلى، فأوج العلى. وبقدر ما يرزح تحت شلل الفاعليّة، أو الإضافة السلبيّة (المفهومات الهادمة لمسيرة الانسان نحو المستقبل)، يكون هبوطه بحركةٍ تدرّجيّة طبقة إثر طبقة، حتى قرارة الأعماق السفلى:



ومن خلال رؤية الشاعر للعالم والوجود بذاكرة كليّة، يتّضح أن ثمّة ناتجاً أعظم للعالم والتاريخ هو: فعل الإضافة الخلاقة إلى الحياة والوجود إطلاقاً. فكلّ موجود في الوجود انساناً كان أم فراشة، سحابة أم طوفاناً، نجمة أم ناراً، نسمة أم عاصفة...، يكتسب قيمته كموجود بمعنى أسمى، من إنتاجيّته لفعل الإضافة الخلاقة للحياة والوجود. أي من فاعليته الذاتيّة.

انطلاقاً من تأسيس هذه المقولة لرؤية معمّمة في النّص الأدونيسي، يكشف «الكتاب» عن احتفاءٍ استثنائيّ بتمجيد الموجود الذي يحقّق إضافات نوعيّة للوجود، بفاعليّة تتّسم بعبقرية متفاوتة التفوّق على صعيد الأداء الكوني. فالبحر أكثر عبقرية من البحيرة، والرِّيح أكثر عبقرية من النسمة، والنخلة أكثر عبقريّة من السرخس، والعصفور أكثر عبقرية من الإنسان بحالة المفعوليّة، والحصاةُ أجرأ من مدينةٍ تكتظّ بحشود تُساق كالقطيع، وهكذا دواليك. أما الضوء، فهو ملك كرسيّه السماء، والنبع ملك كرسيّه الطبيعة، والشاعر ملكٌ يتربع على عرش اللُّغة، والعالم (بكسر اللام) ملك كرسيّه شمس العقل.

اللُّغة إذن، هي القاعدة التي تنطلق منها الفاعلية الذاتية للشعراء، تماماً كما أنّ لكلّ موجود في الوجود قاعدته ومنطلقه لتحقيق فاعليته الذاتية. فإذا كانت الزهور والحقول تشكّل القاعدة التي تنطلق منها فاعليّة الفراشة أو النخلة - مثلاً - فإنّ شمس العقل الأبدية تشكل للعلماء والمخترعين والمفكرين والفلاسفة المصدر الذي يستقون منه بصيرتهم في بحثهم العميق عن الحقيقة. لكنّ العقل في الوقت ذاته لن ينجدهم دون اللُّغة. فباللُّغة وعبرها يتم حفظ المعرفة وتدوين النظريات وتثبيت القوانين العلميّة التي شكّلت في كلّ مرحلة من مراحل تاريخ الوجود: منطلقاً لبدايةٍ جديدة متبوعة ببداية جديدة أخرى. وبتعبير آخر، فالشاعر يرى أن الإنسان الذي يتميّز عن سائر المخلوقات بملكة العقل، يتميّز أيضاً بملكة النطق والكتابة. فهو قادرٌ على «أن يجعل وجود الموجود ينطق»(96) الأمر الذي يجلو رؤية أدونيس حول أولويّة الأهميّة للُّغة. فاللُّغة ليست القاعدة التي ينطلق منها الشعراء لتحقيق فاعليتهم الإبداعية وحسب، بل هي القاع الذي يستند اليه الإنسان إطلاقاً لتحقيق فاعليته الانتاجية في الكيان البنائي للوجود، وهي الوسيلة التي تحفظ هذه الفاعلية من التشتُّت والضياع.

وفي ذلك ما يكشف عن رؤية أدونيس لصحّة أطروحة جاك دريدا حول مقولة أسبقيّة اللُّغة على مقولة الحضور.

بما أنّ أدونيس طرح اللُّغة بوصفها القاع الذي تستند اليه أية انطلاقة تأسيسيّة لتطور المسيرة الإنسانية في العالم، وطرح فاعلية الانسان وعناصر الكون بوصفها المحور العمودي الذي يرتفع بناء النّص والعالم بالاستناد إليه، فإنه في خطوة لاحقة، سيتابع بناء مدينته الرمزيّة طبقة إثر طبقة، آخذاً بعين الاعتبار الفروق الكبرى في الفاعليّات الانسانية من جهة، والفروق الكبرى في نوعية الأداء الكوني لعناصر الطبيعة والكون من جهة أخرى. حيث سيقوم بقذف العناصر المبدعة الخلاّقة إلى أعلى نقطة في الأوج، وقذف العناصر العقيمة المتحجّرة والمتصحّرة إلى أعمق نقطة في قرارة الجحيم.

بالبناء على الحركة الصاعدة الهابطة، ما بين القاعدة الثابتة: اللُّغة، والمحور المتحرك صعوداً وهبوطاً ما بين حالة الفاعليّة وجمود الموت، نتقدّم في قراءتنا لنتابع الحركة البانية لزمن النُّص لحظة إثر لحظة، ولجسد النُّص طبقة إثر طبقة، ولنتابع في الوقت ذاته، كيف سينهض بناء الكوفة رمزاً، بدءاً من قاعها السّحيق بحكمها مدينة اللُّغة العربية الأولى، ومدينة المتنبي، والحاضرة التي يؤمّها طلاّب العلم والفكر والأدب من الحواضر الأخرى في أنحاء الدولة العربيّة الاسلاميّة، واسعة الانتشار:

«آراميّون وفرسٌ، عربٌ، نُسب الواحد منهم
لبني عبسٍ، لبني عبد القيس، لكندة أو
همدان، أكان مقيماً أو وافدْ
كلٌّ ـ كلّهم خلطوا بتراب الكوفة،
صاروا طيناً واحدْ [..]» (ص ١٧)

هوذا وجه الكوفة المضيء، جسدها الثاني الذي يحتضن شمس العلم، وحبر المعرفة، وحريّة البحث والتعدُّد. ومهما تكن أرضاً خلاسيّة، كلٌّ فيها يروم قتل الآخر، فإنّها على صعيد العلم والمعرفة لم تفرّق بين عربيّ أو أعجميّ، مقيم أو وافد. حريّة البحث والعلم متاحة للجميع، وكلٌّ يتبوّا مكانته العلميّة بقدر ما حقّق من إنجازات قيّمة للعلم والفكر.

على أنّ النّصّ لا يُخفي تحيّزه للشّعر، من خلال اعتباره لظهور المتنبّي في الكوفة الحدث الأعظم إطلاقاً. حيث يعمد الشاعر إلى بثّ الاشارة تلو الإشارة

(أنهار صغرى، قنوات: ص ١٦) لتعيين المدلول التالي: كلّ ما أنجزه علماء الكوفة، أبحاثاً ونظريات ومؤلفات، لا يمثل أكثر من أنهار صغرى تسقي أرض الكوفة بروافد صغرى (سنعود لتعليل ذلك لاحقاً). ثم يأتي الحدث الأعظم الذي به وعبره يتخلّق للكوفة جسد آخر يقرّبها من أوصاف الجنّة:

«أنهار صغرى قنوات غابات

نخيل:

جسدٌ ثانٍ في جسد الكوفةْ

سررٌ للشّمس، لجذع النّخلة ثديٌ

غنيتُ له ورسمتُ على الطرقات حروفهْ.

في كلّ مساءٍ يأتي الجذعَ ملاكٌ

وينامُ على كتفيه،

لملاك النّخل حديثٌ لا يفهمه

إلا أطفال الكوفةْ». (ص ١٦)

سررٌ للشمس، وغابات نخيل، والنُّخيْلات حوريّات يرضعن المتنبّي من أثدائهنّ، وملائكة تهبط كلّ مساءٍ بوحي لا يفهمه إلا الشعراء، ثمّ تنام على كتفي الشاعر. هكذا تبعث الكوفة من قبرها طفلة جميلة تولد بولادة المتنبّي:

«[...] وكأني أرى الكوفة الجميلة تولد في طفلها الجميلْ» (ص ١٠٧)

فما الذي يسوّغ هبوط الجنّة إلى أرضٍ خلاسيّة كالكوفة بمجرد ولادة المتنبي فيها؟

أحد الوجوه لتعليل ذلك، هو رؤية أدونيس للمتنبّي لا كشاعرٍ له ما له من تفوقٍ ابداعيّ وحسب، بل كذاتٍ متفرّدة في انشقاقها عن الجموع على الصعيد الرُّوحي والفكري والابداعي معاً وجميعاً. فالمتنبّي الذي تتبعه بقعة الضوء أينما تحرك في «الكتاب»، يظهر كذاتٍ لا تُطوّق بفكرةٍ معينة، ولا تتحدّد بصفةٍ أو ببضع صفات لتجلّيات التفوّق والعبقريّة، بل إنه يظهر كرمزٍ مطلق للذات العليا، الذات الأصيلة المذوّتة، ذات الانسان لا بما هو كائن، بل بما هو صانع لما سيكون ولما يريد

أن يكون. ذات تخلق نفسها من نفسها، من خطواتها تصنع جذورها، وبيديها تكتب تاريخها. مثل هذه الذات المتفردة ليست غريبة ولا جديدةً على النُص الأدونيسي. لقد سبق أن عرفناها هي نفسها متجسّدة في «مهيار الدمشقي»، الشخصية الشعريّة التي تشكل امتداداً حيّاً وحيوياً للرموز الإنسانية الشامخة والنادرة في آن واحد. فمهيار يحقّق ذاته بالانشقاق عن المعرفة التي ينتجها قبليّاً سواه، وعن المفاهيم المؤصّلة تأصيلاً عميقاً في الذوات الجمعيّة، وعن الجموع المشيّأة المستسلمة لدفع التيّار ولعادة التفكير تحت الموجة لا فوقها. وهو كذاتٍ عارفة، يعلن عن بلوغ وعيه درجةً عليا من التلاؤم بحوزته على النبوءة (نبوءة البحار)، وعثوره على الذّات، وإدراكه لموقعها الرفيع في العالم. إنّه ينشقُّ عن التاريخ ليصنع تاريخاً، وينشقُّ عن الوطن ليصنع وطناً، وينشقُّ عن اللُّغة الذّاوية ليصنع لغةً تغسل صدأ العالم، وينشقُّ عن العالم المتشيِّئ ليصنع عالماً مذوّتاً تتآنسن فيه الطبيعة والأشياء(97) لقد اختار مهيار أن يذوّت ذاته تذويتاً خالصاً، لايمانه بأنها مصدر قيمة ومعنى منذ عرفناه في «أغاني مهيار الدمشقي» كشخصيّة شعريّة تحقّقت واكتسبت قيمتها، لا من خوضها في صفات الموضوع بل من تحوّلها موضوعاً بحدٍّ ذاتها.

لا بدّ لنا هنا، من التنويه بأنّ هذه الوقفة القصيرة عند مهيار، لن تشطح بنا بعيداً عن محور غايتنا واهتماماتنا في بحثنا، بل جاءت بنيّةٍ مسبقةٍ وعامدة، قصدنا من ورائها مدّ الخطوط إلى ما نطمح إلى إضاءته وجذب الانتباه إليه. فمهيار يقول: «إنّه الرِّيح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق نوعه بدءاً من نفسه ـ لا أسلاف له وفي خطواته جذوره. يمشي في الهاوية وله قامة الرِّيح»(98).

ونحن نسأل:

ـ ألا يختصر هذا القول مسيرة المتنبّي الفكرية والسياسيّة والاجتماعيّة والروحيّة والإبداعيّة منذ نشأته وعبر حياته ومشروعه الشِّعري كلّه؟

ـ ألا يختصر هذا القول مسيرة أدونيس الفكرية والسياسيّة والاجتماعيّة والروحيّة والإبداعيّة، معاً وجميعاً؟

ـ ألا يجسّد «مهيار» وهو الذات الشعريّة المصوغة أسلوبياً وجمالياً، ذات كلّ من أدونيس والمتنبّي في وحدةٍ حيّة ديناميّة الفاعليّة، تضمّ في ذاتها كمال التجربة الإنسانية التي تحقّق كليّة النوع الإنساني؟

ـ هل يلاعبنا أدونيس لعبة التمويه الإبداعي، فيستعير للمتنبي اسم أدونيس، ولأدونيس اسم المتنبّي، ولمهيار كلاً من المتنبّي وأدونيس؟ أم هل هي ذات مبدعة واحدة انقسمت على ذاتها انقسام التوائم متطابقة الشّبه؟ أم هل يشكّل كلّ واحد فيهم قِرْناً أو نظيراً للآخر في حياته وذاته وإبداعه؟ أم هل يتحوّل كلّ واحدٍ فيهم قريناً يتلبّس جسد الآخر وروحه؟

ـ أم هل هي الحكاية الأبدية لسلسلة الفعل الخلّاق، التي كوّن أول شاعر مبدع أو مخترع مبتكرٍ في العالم، الحلقة الأولى لسلسلتها، لكي يضيف كلّ ذي فاعليّةٍ ذاتيّة خلاّقة إليها حلقة جديدة؟ تلك الحكاية الأبدية التي لا يسكتها جبروت السلطة ولا تنطفئ شعلتها بعد الموت؟

سواءً أكان الأمر هذا أم ذاك، أم كلّ ذلك جميعاً، يعود بنا القول إلى مدينة أدونيس الرمزيّة، إلى الكوفة التي يروم فيها كلّ فردٍ تصفية الآخر وإفنائه، وإلى سؤالنا السّابق عن العلّة الكامنة وراء هبوط الجنّة إلى هذه المدينة بمجرّد ولادة المتنبّي فيها!

إذا بنينا على كلّ ما سبق قوله أو تحليله، سيعود بنا «الكتاب» مرّة أخرى إلى جدليّة الثابت والمتحوّل. تلك الجدليّة التي تشكل نواة مفهومية بالغة الدّقة في رؤية أدونيس للحياة والعالم والوجود، والتي ستشكل العلّة الكبرى لهبوط الجنّة على الكوفة بولادة المتنبي فيها. فمن المعروف أنّ المدرسة الكوفيّة كانت تقف على الطرف النقيض من المدرسة البصريّة التي فتحت صدرها لفكر الآخر وثقافته، وأعملت عقلها لفهم الخبرات العقلية والفعاليّات البشرية المختلفة التي كانت لها تجليّاتها في الفلسفة الهندية والفارسية عامة وفي الفلسفة اليونانية على وجه الخصوص. فبينما كانت البصرة تسترفد هذه الحضارات في بحثها عن الجوهر في التجارب الإنسانية الأكثر دقة وعمقاً وسريّة، كانت الكوفة تصرّ على الانغلاق على ذاتها الثقافيّة، وتأبى لهويتها العربيّة الإسلاميّة أن تُمسّ بأيّة بدعةٍ وافدة. الأمر الذي يجعل ـ حسب رؤية أدونيس ـ من الفاعليّات الثقافية التي كانت دائرة في الكوفة: فاعليّاتٍ جديرة بالتقدير من حيث المبدأ، لكنها من حيث الجوهر، لم تحقّق إضافةً نوعيّة جديدةً إلى الفكر العربي الاسلامي لأنها انحصرت ضمن حدود الانتاج المكرور للأصل القائم مسبقاً، منظوراً إلى هذا الأصل بوصفه الهويّة الحقيقيّة والأصل «الثابت» المعصوم عن رياح «التحوّل».

من هنا تأتي الكوفة وكأنها مدينة المتنبي وحسب.

مدينة غارقة في عتمتها، وبقعة الضوء تكشف عن المتنبي ـ وحيداً ـ يكسر عنق الزجاجة ويخرج من شرنقة الخضوع القسري للتشيّؤ المعمّم، خروج المارد من قمقم سحريّ. إنّه الشاعر الذي فتح قلبه لفكر الآخر واختلافه، وأُعجب بالفلسفة (اليونانية بخاصة) بما هي نشاط عقلي وبحث عميق عن الحقيقة. فأعلن رؤاه التي تطوف على ذروة العاصفة:

«لليقين سرير الفراغ،

وللأرض وجه الغسق» (ص ٩٩)

لم تزده الكوفة الا شكوكاً تحثّه على الخروج على مداراتها والانشقاق عن الحياة كما رسموها وتخيّلوها ومارسوها. «يتشرّد في همّه ويعلو، ـ همّه أن يدبّر طوفانه» (ص ١٩٥) فخطواته حبلى بما لا يطيق المكان. ثم يعلن بملء الصوت:

«صوت يعلو: الكوفة أرضٌ

يفصلني عنها أنّيَ منها». (ص ٦٨)

«هذا الاعلان هو قبل كلّ شيء، إعلان لذاتيّة الذات، إعلان لكون الذات ذاتاً لا موضوعاً»(99). الأمر الذي يذكّر بإعلان أدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي» عزمه على الانشقاق عن أسلافه وخلق ذاته بذاته: (لا أسلاف له وفي خطواته جذوره). وإذا كان الدكتور عادل ضاهر يرى في لغة أدونيس الشعريّة من حيث دلالتها الفلسفيّة «بأنّها حملت الينا تفجّرات عالم ما بعد الحداثة في وقتٍ مبكّر جدّاً في أوائل الستينات، يوم لم نكن نتقن بعد لا على المستوى الفلسفي ولا على المستوى الشّعري، حتى لغة الحداثة»(100) فإنّ أدونيس يقول لنا في «الكتاب»، إنّ المتنبّي حقّق قفزته الكبرى إلى عالم ما بعد الحداثة سابقاً زمن الحداثة وما بعدها بقرون عدّة. فانشقاق المتنبّي عن اليقين وتحرّره من كلّ ما لا يخضع للشكّ والحوار والمساءلة والتحوّل (لليقين سرير الفراغ)، هو انشقاق عن النظرة السلطويّة إلى التاريخ وتحرّر من سلطة الماضي في آن واحد. «وفي التحرُّر من النظرة السلطويّة للتاريخ تكريس لمبدأ هام، مبدأ إنسانية التاريخ؛ إنه يعيد إلى التاريخ في العالم وجهه الانساني. إنه يعود بنا إلى مبدأ سيادة الانسان لا سيادة التاريخ، سيادته على قواه وإمكانياته [..] إنه ينبّه الإنسان في عالمه إلى قواه الذاتيّة، ويدعوه إلى التحصُّن فيها ووعي حضوره الخاص في العالم، الذي يظلّ من أيّة زاوية نظرنا

إليه، حضوره هو الخاص الفريد»(101). إذا انطلقنا من رؤية د. عادل ضاهر، فإنّ إعلان أدونيس، ومهيار، والمتنبّي، انشقاقهم عن سلطة التاريخ واختيارهم العودة إلى الذات، لا يصدر عن العودة إلى الذات بالدلالة الديكارتية: أنا أفكر اذن أنا موجود، وهذا أول فاصل يفصلهم عن مفهوم عالم الحداثة وينقلهم إلى ما بعدها. فالعودة هنا لا تخضع لأي مقتضيات ابستمولوجية، بل تصدر في المقام الأول عن اختيار شخصيّ (أنا أختار إذن أنا موجود). أي اختيار ينبع من وعيٍ للذات باعتبارها مصدراً للقيمة وللفاعليّة الذاتية المتفوقة بما هي إرادة الخلق والنزوع إلى تحقيق الذات على غرار التحقُّق الكوني لعناصر الكون والطبيعة. ذلك التحقُّق الذي يتضمَّن في داخله القدرة على الامتداد والولادة الجديدة في كلِّ مستقبلٍ جديد:

«في الكتّاب، مزجتُ الطفل بكلِّ شعاعٍ

ومزجتُ الكوفة بالآفاق، وقلتُ

لكلِّ كتابٍ: لستُ المعنى». (ص ١٤)

أن يقول المتنبّي لكل كتابٍ: لستَ المعنى، وأن يخرج من بوتقة الكوفة إلى آفاق الفكر والفلسفة في حضارات الآخر بحثاً عن المعنى: هو الخرق، والخروج، والعصيان؛ عصيان العادة:

«إن كان هناك جمالٌ

فهو الخرق ـ أفيئوا، واعْصوا

لا تعصوا إلا العادة». (ص ١٥٤)

وعصيان العادة في دلالته الأعمق: رديفٌ للحريّة، ونقيضٌ للانتظار السلبي بالتعويل على أمل الانفراج الذي قد يأتي به المستقبل على يد زعيم ما، أو حزبٍ ما، أو ايديولوجية ما. فالحرية يصنعها الإنسان بنفسه لنفسه ولا توهب له من أي شخص أو نظام آخر:

«لا تكتب أرضَ الحريّة

إلا لغةٌ وحشيّة» (ص ١٦٤)

صورٌ شعريّة مسكونة لا بالأصوات أو الأشباح، بل بأرواح حيّة تتوقّد بالنّار والنُّور. نقرأها، فلا يتناهى إلى سمعنا صوت المتنبي، بل نحسّ روحه وقد حلّت بالصُّورة تلو الأخرى حلولاً كاملاً، وامتلكتها.

ونقرأها تارة أخرى، فلا يتراءى لنا شبح مهيار، بل نحسّ روحه وقد حلّت بالصورة تلو الأخرى حلولاً كاملاً، وامتلكتها.

ونعيد القراءة، فيتجسّد لنا المنشئ الحقيقي ـ أدونيس ـ يكتب ويصرخ مدافعاً عن امتلاك القول والمقول.

لذا، نستعير لكلّ من «مهيار» و«أدونيس» اسم المتنبّي لنتابع التقدّم في قراءتنا بادئين بالقول: إنّ ولادة المتنبّي في الكوفة تنتقل من خانة الإضافة العدديّة لسكّانها، إلى خانة الإضافة الحضارية لها وللعالم كلّه. فكلّ ولادة لذاتٍ نوعيّة في فعّاليّاتها العليا ـ في حقل العلم والاختراع أو الفكر والإبداع ـ هي ولادةٌ نوعيّة، أشبه ما تكون بولادة خيولٍ جديدة تنضاف إلى الخيول التي تجرّ عربة التطوّر الإنساني أماميّاً.

هكذا نجد أنّ الكوفة التي تتكوّن من طبقاتٍ تاريخيّة عديدة، بحكم طول امتدادها التاريخي في أرضٍ شهدت الحضارات التي سبقت الحضارة الإسلامية، ومن طبقاتٍ ثقافية عديدة، بسبب اللُّغات والعادات والثقافات الوافدة اليها من شعوب الحضارات المجاورة، نجد أنها ستضيف إلى طبقاتها التاريخية والثقافية، طبقة جديدة بولادة المتنبّي الذي شكّل ظاهرة استثنائية ونموذجاً أعلى في تاريخ الأدب العالمي.

هكذا نجد أنّ المتنبّي، سيرةً ذاتيّة وروحيّة وإبداعيّة وفكريّة، سيشكّل الطبقة البنائية الأكثر إضاءة وأهمِّيّة من الطبقات البنائية الأخرى للمدينة الرمزيّة حيث ستنهض هذه الطبقة بالاستناد إلى النصف الأعلى للمحور، جاعلةً من اللُّغة قاعاً وقاعدةً لنهوضها.

ولا يفوتنا القول هنا، إنّ استناد هذه الطبقة البنائيّة إلى النصف الأعلى للمحور ـ بالصعود نحو الأعلى ـ، يأتي بسبب اعتماد أدونيس دفعَ الطبقات البنائية المفعمة بالدلالة الإيجابية نحو الأعلى: (السماء، النجوم، الآفاق، البروج، الفضاء، الغيوم، المجرات، المعراج، عنق الريح، ذروة العاصفة... الخ). يقابل ذلك، اعتماد الشاعر قذف المكوّنات البنائية المشحونة بالدلالة السلبيّة إلى الأسفل بهبوط تدرُّجي: من المنخفض، إلى الأسفل، ثمّ إلى قعر السفلة، حيث الانتهاء إلى قرارة الجحيم: (وجه التراب، رحم العذاب، السقوط، الأنقاض، الرُّكام، الهبوط، القبور، الجبّانة، جبين في حفرةٍ، قرارة الجحيم...). الأمر الذي يؤكّد أنّ حركة الصعود/الهبوط، ما

بين الأعالي والأعماق، هي التقنيّة التي يتبعها أدونيس، لا في بناء المدينة الرمزيّة وحسب، بل في بناء «الكتاب» من أوله إلى آخره.

نعاود التقدُّم في قراءتنا لمتابعة نهوض الطبقة البنائيّة الثانية، التي ستعلو بحركة صاعدة لتتموضع فوق الطبقة السابقة. أي الطبقة المتشكّلة من مجموعة العناصر والمكوّنات اللُّغوية والفنيّة التي يولّدها حضور المتنبّي بدعمٍ من الحضور الروحي لمهيار، والحضور الفعلي لمنشئ «الكتاب». ومما تجدر الإشارة اليه، هو أنّ حضور المتنبّي كمحور رئيس، سينقسم على ذاته إلى ثلاثة محاور هي: المتنبّي ومهيار وأدونيس. تلك المحاور، سوف تتقاطع، وتتماهى، وتلتحم، وتتداخل تداخلاً نصيّاً واضحاً، لتشكّل في مجموعها صوتاً واحداً وروحاً واحدةً. أي أنّ هذه المحاور ستتضافر من الداخل لانشاء نصٍّ واحدٍ هو «الكتاب».

ومن الشخصيّات التي لا تقلّ أهميّة عن الشخصيات المحورية ذاتها، شخصيّة الرّاوي الذي خصّه أدونيس بتقنيّة بنائية مميّزة. فرغم أنّ ثمة حضوراً واضحاً للرّاوي، يتجسّد بإسناد القول اليه من جهة، وبالمكان النصيّ الذي أُفرد له دون سائر الشخصيّات (الهامش الأيمن)، إلا أنّه ـ إلى جانب ذلك ـ يتميّز بالقدرة على الانقسام الصّوتي والتماهي بأصوات الشخصيات المحورية والفرعيّة، وبالقدرة على الخروج من مساحته النصيّة في الهامش، والتّحرك لدعم دلالة المقولات التي تنطق بها الأصوات الأخرى وتعميق تأثيرها في آن واحد. فهو يقول: ذاهلاً، أو خاشعاً، أو مجهشاً، أو باكياً، أو صارخاً، أو ساخراً... الخ. وبينما يتقاطع صوته مع الأصوات القائلة في المتون والهوامش، تلقى أقواله وأفعاله وحالاته الشعوريّة والوجدانيّة الصادقة والمتوتّرة، صدىً عميقاً ومؤثراً في وجدان القارئ؛ تماماً، كما تلقى أصوات الشخصيّات على المسرح، صدىً عميقاً ومؤثراً في وجدان الجمهور.

وكأنّه يتلقّى أصوات الإنسانية كلها، من الأصقاع المتباعدة، والأزمان المتغايرة، ليدمجها في صوت واحد، ينطق بما يقوله ضمير الإنسانية في الكون أجمع.

وبتماهي الأصوات، ينهض السؤال لتحديد مسمّى الشخصية التي تقول:

«يتقصّى ـ له وجه فجرٍ وعينا سماء

هل يكون لأشواقه

زمنٌ آخر، لهبٌ آخر؟» (ص ٣٨٠)

لا مجال هنا لأيّ التباس دلاليّ، فالوجه هنا هو وجه مهيار، واللّهب الآخر هو لهب مهيار، والصوت المتسائل أبداً هو صوت مهيار، كما أنّ الزمن الآخر هو الزمن الذي بشّر به مهيار. يأتي استحضار مهيار هنا لنجدة أدونيس في إحكام بنائه النّصي على مستويين: الأول: هو أنّ محور مهيار، بما يحمله من الكثافة المضعّفة للرؤى والدلالات المتنوعة والمتباينة، يمكّنه من التحرك والالتحام بصوت المتنبّي أو أدونيس، أو أي صوت آخر يدفعه الشاعر للالتحام به ضمن نطاق الذوات الأصيلة أو العليا. الثاني: أن حلول صوت مهيار في صوت المتنبّي، سيشكّل قوّة مضاعفة لدفع حركيّة النّص إلى أعلى وتحقيق جدليّة العلو/الهبوط في شقّها الأول. ذلك أنّ كلاً من مهيار والمتنبّي، يملك ذاتاً تجسّد انسان الداخل بكلّ صفائه ونقائه وحريته الداخلية من جهة، ومحوراً روحيّاً لذاتٍ متوقّدة، تظلّ إرادة الخلق فيها تؤكّد ذاتها من داخل الأحداث والوقائع الكارثيّة التي تتضافر لتدميرها من جهة ثانية.

هكذا نجد في الصورة الشعريّة السابقة، أنّ الشاعر ـ بصرف النظر عن المسمّى ـ الذي يتقصّى في العالم حضور زمنٍ آخر ولهبٍ آخر، يمارس فعله هذا لا من الأرض بل من السماء (له وجه فجرٍ وعينا سماء). حيث يولد وجهه من رحم الظلمة فجراً، يتقصّى ويرصد ويتابع ويَسْتكْنه، مشرفاً من مكان مرتفع، من الأعالي، حيث لا حدّ ولا حدود.

وتذكّر «عينا السماء» بما يشبهها: عيون النجوم الحيّة، اليقظة، السّاهرة، المضيئة، والمتلألئة في الأعالي. كما أنها تذكّر بالحركة التي تدور فيها وحولها: فعندما يأوي الناس في الأرض إلى النوم، تستيقظ النجوم وتسهر. أي عندما تأوي الحركة في الأرض إلى حالة موتٍ مؤقّت (النوم) تنبعث الحركة الحيّة في السماء، وعندما تنغمر الأرض بالظلام، تتوهّج مصابيح السماء. تلك الأنثى التي تؤسّس لدورتي الخصب والضوء في العالم:

«لم يكن واهماً ـ حين قال: السماءُ
امرأةْ، ـ
كان يحلم بالأرض، يسكب
أحلامه
في قناديلها المطفأةْ». (ص ٢٧٨)

تأتي هذه الصورة الشعريّة لتضيء محوريّة جدلية العلوّ/الانخفاض التي ينبني النّص بها وحولها. فقد جاء فعل «يسكب» ليربط بين قطبي محور الحركة: الأعلى والأسفل، بحركته الهابطة في النّص والصاعدة في روح الشّاعر الذي يحلم لا بالأرض بل بالسماء. فحركة انسكاب الماء تفترض هبوطه من أعلى إلى أسفل بحكم كون الأرض مركزاً للجاذبية التي تجذب الأجسام والأشياء بالسقوط العمودي هبوطاً إليها. ويذكرنا ذلك برؤية باختين لجدليّة العلوّ/الهبوط في الكوميديا الالهية لدانتي. فمن خلال دراسته للزمن في الكوميديا الالهيّة يقول باختين: «إن صور الناس والأشياء وكذلك الأحداث، تدلّ دلالاتٍ رمزيّة إلى حدٍّ كبير في عمل دانتي»(102). فقد رسم دانتي صورة للعالم: «تسع دوائر لجهنم تحت الأرض، يتبع فوقها سبع دوائر للمطهر، وفوق الجميع عشر دوائر للجنّة. في الأماكن المنخفضة ناس وأشياء مجسّدة تجسيداً ماديّاً، وفي الأعالي: فقط الضوء والصوت»(103). الضوء، والقول، (الصوت) والحركة في الأعالي، هي البديل الموضوعي للفكر، والحريّة وديمومة الحياة. لذا، فإنّ كل ما يرتبط بالعقل والحريّة وتحوّل الحياة، يصعد في «الكتاب» إلى اللاّنهائي في أوج العلى.

وأدونيس مسكون بعشق الأعالي والذرى منذ بداياته الشعريّة، حيث لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من «المعراج» بدلالاته المختلفة، أو من ممارسة العروج صعوداً على المستوى الروحي أو الإبداعي أو كليهما معاً:

«برج ضوءٍ نحيل
يترنّح، واللّيل معراجه
صورتي صورتي» (ص ٦٥)

وقوله: «قمرٌ في شكل الكوفهْ
فرشَ اللّيل بساطاً
وتلبّس بالإسراء الصاعد
في أنحائي، ــ
زمني أحلامٌ معطوفهْ
بسواد الكوفهْ». (ص ٥٩)

وكذلك قوله: «جسدي غابة من رموز

وخطاي كما رسمتها ظنوني،

درجٌ صاعدٌ،

وتهاويل كشفٍ». (ص ١٠)

تحملنا الصور الشعرية السابقة ـ والكثير من سواها ـ على القول: إن المعنى الذي يلمّح أدونيس بإيماض خفيٍّ إليه، لا يكمن في المعطى الدلالي الذي قد نعثر عليه في المستوى المباشر للنَّص، بل في التجربة الداخليّة الأكثر عمقاً وسريّة في لاوعي الشاعر. تلك التجربة التي تحدّد بالضرورة اختياره لموضوعاته ولطريقة بنائها في آن واحد.

لمتابعة طريقة بناء هذه الموضوعات، نتابع تقنيّة بناء المدينة الرمزيّة ضمن علاقتها بالتجربة الداخلية في لاوعي الشاعر من جهة، وعلاقتها بروح الصعود من جهة ثانية، بادئين بإضاءة النقاط المهمّة التالية:

١ ـ أنّ «الكتاب» الذي حفل بتجلّيات الطبيعة المؤنسنة، يؤكّد رؤية أدونيس وإحساسه بالحياة الروحيّة القائمة في عناصر الطبيعة قيامها في النفوس الإنسانية. من جهة ثانية، ثمّة غلبة مهيمنة في اختيار الشاعر النوعي لعناصر الطبيعة الحرّة المتحرّرة، القادرة على الصعود في خطٍّ عمودي بحركة تندفع دائماً نحو الأعلى: (السحاب، النجوم، الرياح، الشموس، النخيل، التلال، الجبال، الموج، الأوج، فرس في السّحاب، عبّاد الشّمس، ذروات الشجر، السماء، الفضاء...).

٢ ـ أنّ «مهيار» المتماهي صوتياً والمتداخل نصيّاً مع كلّ من أدونيس والمتنبّي، يأتي لنجدة الشاعر ودعمه في إحكام بنائه للحركة الصاعدة نحو الأعلى، سواءً أكان ذلك في بناء المدينة الرمزية أم النُّص بكامله. ذلك أننا لن نعثر على صوت «مهيار» في الطبقات البنائية المنجذبة هبوطاً نحو الأسفل كما سنرى لاحقاً.

٣ ـ أنّ إرادة الصعود والروح العاشقة للأعالي، تجعل الحركة في النُّص تنتظم على محورٍ عمودي:

«عاشق وَلَهَ الثائرين ـ

الفراتَ وآفاقه والأعالي

أُوقظ الأرضَ من نومها وأُغالي». (ص ٢١١)

وكلما صادفت هذه الحركة محرّضاً يدفعها في اتّجاه الأعلى، ستجسّد هذه الحركة: الصعود نحو اللاّنهائي. حيث الفضاء والنّقاء واللاّمكان والحرّيّة. إذ يصبح الوصول إلى حريّة الحركة والاختيار رديفاً للهجرة إلى عالم الفكر الحرّ والإبداع الخالد والحرّيّة إطلاقاً.

«لن أغنّي لتاجٍ ـ

لا لكندة، أو هاشم، أو هشامْ

الضياء الذي يتفتّق من سرّة الشّمس،

وجهي: أحداً لا أحدْ

سأغني لتيه الأبد

عالياً في الكلام، لتيه الكلام

عالياً في الأبدْ». (ص ٧٨)

٤ ـ أنّ محور العلوّ/الانخفاض، يتحقّق في النّص عبر جدلية التضاد التي تطرح العديد من الأضداد المتقابلة والمتنافرة في آن واحد: السطح والعمق، الواسع والمغلق، المعتم والمضيء، الموت والحياة، العرضي والكوني:

«يتقصّى الشروق بعين الأفولْ، ـ

أتراه يُهيّئ لَوْناً لحبر الفصول؟» (ص ١١١)

٥ ـ أنّ جدلية العلوّ/الانخفاض تكوّن في جوهرها الوجه الآخر للجدليّة الأكثر حضوراً وأهمّيّة في النّص الأدونيسي برمّته: جدلية الثابت والمتحوّل. فالعلوّ هو المعادل الموضوعي للحركة، للتحوُّل من الإقامة في أرضٍ تحجَّرت فيها الحركة، إلى الاقامة في عالم مفعم بالحرّيّة والحركة:

«فاتح ساعديّ وصدري

للنجوم التي تتكوّن في فلكٍ

آخر». (ص ٩٨)

٦ ـ أنّ الشعر يخلق عالماً جديداً (النّص) اكثر تعقيداً وشمولاً وكلّيّةً من

العالم الذي نعاني فيه تكرار الحياة اليوميّة البائسة. ذلك أن وقائع الحياة اليومية تبقى محصورة في سطوح المكان ذي البعد الواحد. بينما يضيف الشاعر إلى عالمه الشّعري العلوّ والعمق:

«لا رايةٌ، لا حدودٌ

وكأني صعود يقول الهبوط، هبوط يقول

الصعود». (ص ٢٤٦)

الأمر الذي يبعدنا عن الوعي الزائف، ويتيح لنا رؤية الأشياء في أصلها، في حالتها الاكتمالية، وبوجهيها المعتم والمضيء في آن واحد، أي سلباً وإيجاباً.

٧ ـ أن الشعر، بما هو فعل للخلق في ما وراء الذات، وبحث قصديّ عن الحقيقة الخالصة، يكسب الوعي خبرة إنسانية يتحقق العقل فيها بصورة أعلى من خلال المعرفة. وبما أنّ موضوع المعرفة ينقلب في النّص الأدونيسي بحلول «القوّة» محل «الشيء» أو بتحوُّل الشيء قوّةً عبر صيرورته وعلاقته بالغير، فإنّ المعرفة تحقّق نقلتها إلى الكلّيّة المطلقة(104) أي إلى إدراك الفردي عبر علاقته بجدليّة التضاد في الكلّيّ:

«هوذا ـ يُخطف الكون فيّ، وتنشطر

اللُّغة الخاطفه

وتطوف السماوةُ فيَّ وتعلو رؤايَ

على ذروة العاصفهْ». (ص ٧٤)

٨ ـ أنّ مفهوم الخلاص في «الكتاب» ينقسم على ذاته ويتعدّد. فهناك الخلاص عبر الخلق في ما وراء الذات، كرديف للخلود في معناه المعاصر:

«يتقدّم، يترك خلف خطاهُ

غاباتٍ،

لا يعرف أن يتحدث عنها

فصل أو إقليم». (ص ٣١٣)

وكذلك قوله:

«عجبي أنني مثل وردٍ

لا يبرعم إلا في اتجاه غيرٍ يُقبلُ،

ألهذا ـ أبداً أرحلُ؟» (ص ٢٤٨)

وهناك الخلاص عبر «الصُّعود» كرديفٍ لعزم الإرادة على تحمُّل أخطار السفر إلى عالم الفكر. أو حسب تعبير لوتمان في تحليله لصعود دانتي: الحجّ المطهِّر لمعرفة الفضائل التي تنوّر العقل معرفة خالصة (سنعود إلى ذلك لاحقاً):

«لا أريد لحلميَ أن يتنزّه حولي

لا أريد له أن يؤالف وجهي

أو يتآلف مع خطواتي،

بل أريد له أن يظلّ البعيدَ

المشرّد في أبعد الفلواتِ». (ص ٢٩٠)

ولا يخفى على القارئ الحضور العلني لصوت مهيار في هذا المقطع والتداخل النصّي الواضح مع قصيدة: أوّل الكيمياء لأدونيس(105).

وأخيراً، هناك الخلاص عبر «الحركة، التحوُّل» كرديفٍ لكل ما يمدّ الحياة بمقوِّمات الديمومة ويدفعها للسير أمامياً في اتّجاه المستقبل. وإذا كان «التحوُّل» ينفي الموت ويقهر العدم فإنّ «الثبات» بالدلالة الأدونيسية هو السبب الرئيسي للخروج من التاريخ. هكذا يرتحل المتنبّي من أرض الثبات حتى الموت، بحثاً عن آفاقٍ حرّة تمكّنه من قهر الموت بفعلٍ يضيء الأبد:

«سائرٌ بين جرحٍ وجرحٍ لأنطاكية

أتعلّم أن أستضيء بليلي

أتعلّم أن أحضن الهاوية،

وأرى في عذاب الجسدْ

ما يضيء الأبدْ». (ص ٢٧١)

ويرحل أدونيس ليميت الموت وينفي العدم، رائياً في الكتابة فعلاً يحرِّر الانسان ويضيء الأبد:

«موتٌ ـ

يعطي للمعنى

وجه الماء ـ يُميت الموت». (ص ٢٣٢)

٩ ـ ومن المعطيات التي طرحتها جدليّة العلوّ/الانخفاض في «الكتاب»، الدّعوة إلى تحقُّق العلوّ على صعيد الأداء الإنساني: سلوكاً، وتصرفاً، وخلقاً، ومعاملة، وطبعاً في حدود علاقات البشر بعضهم ببعضهم الآخر:

«ما الذي يتحرّك في هذه الأعالي؟

للأسافل رؤيا

أكرّر عهدي ألاّ أراها». (ص ١٤٦)

إنّ الشاعر يمنح القارئ «مفتاحاً» يفضّ به مكنون الدلالة في الفقرة الشعرية السابقة. هذا المفتاح هو فعل: يتحرّك. فكلّ ما جرى ويجري في «العلوّ» و «الأعالي» سواءٌ أكان متمثلاً بالخلق والابداع، أم بالإرادة التي تُغلِّبُ الحياة على الموت، أو الحجّ إلى الحرية والمعرفة، أو النبل الأخلاقي في العلاقات الإنسانية، أو سوى ذلك، يأتي مقروناً بالحركة التي لا تكون ممكنة إلا في العلوّ والأعالي: حيث حرية الحركة وحرية الفكر وحرية الاختيار دون حدٍّ ولا حدود. ثم تأتي رؤيا الأسافل مبتورةً عن أيّة بادرةٍ للحركة. تُقذف من أعلى إلى أسفل حيث تمتدّ الحياة اليوميّة امتداداً مسطّحاً بليداً مفرّغاً من الفاعلية الإيجابية، لتتابع هبوطها السفليّ عمقاً في اتّجاهِ قبرٍ لا حركة فيه ولا حياة. من جهة أخرى يحذف الشاعر كل التفصيلات المتعلقة بالأفعال المتدنّية، فليس لها خصوصيّات تذكر، لكنها في مجملها تنجذب بحركة الهبوط إلى الأسفل. لقد آثرنا البدء بالنقاط التي تكوِّن سلسلةً من الحلقات التي ينبني محور حركة العلوّ/الانخفاض بوساطتها وبدعمٍ منها، لكي ننطلق من ثمّ لتحديد المكوِّنات التي ستشكّل الطبقات البنائية الأخرى لمدينة أدونيس الرمزيّة: لبنةً، لبنة. وقد كشفت لنا القراءة أنّ الطبقات البنائيّة الأخرى التي ستتشكّل صعوداً بالاستناد إلى نصف المحور الأعلى، لن تتحقّق هذه المرّة بصوت شخصيّة محوريّة

واحدة (المتنبّي)، أو متعدِّدة في ذاتها (المتنبي، مهيار، أدونيس) كما رأينا سابقاً، بل إنّ عديداً من الذوّات المتفرّدة، المبدعة، التي ورد صوتها في المتن أو النصوص أو الهوامش، ستتضافر معاً لبناء الطبقات الأخرى: كلٌّ يضيف إليها لبنةً، ليتبعه آخر بلبنةٍ أخرى.

ومن الأمور الشديدة الغنى بالدّلالة، أن الشخصيّات التي وردت أسماؤها في النصوص والهوامش ـ وهي الشخصيات البانية لطبقات النص الأخرى ـ لم تكن أعمالها محصورة في حدود الإبداع الشعري وحسب، بل هناك الفنّانون، والعشّاق، والهائمون في البراري مسكونين بالقلق الوجودي، ومن سلّط الضوء على سموّ أدائهم الإنساني لا إبداعهم الشّعري (حاتم الطائي)، وهناك الثوار والعصاة والخارجون وأصحاب الرأي الآخر، وكذلك الشعراء المسكونون بالقلق الوجودي والاغتراب الايجابي المعبَّر عنه بشاعريّة تعلو بإبداعهم إلى مصاف الأدب الانساني. من بين هؤلاء الشعراء، نذكر تمثيلاً لا حصراً، امرأ القيس، وتميم بن مقبل، والشنفري، وجميل بثينة، وذا الرّمة، وحبيب بن أوس الذي تتحوّل الصّحارى في شعره لغةً للبحار وأعماقها وتسري الحضارة في بداوة كلماته بسحرٍ أخّاذ. (ص٧٦).

ومن الشعراء الذين لم يخمد السِّجن ولا التصفية الجسديّة نور إبداعهم: يزيد الحمْيَري الذي مات وهو يكتب أشعاره على جدران السجن (ص ٢٦٤)، وأعشى همدان الذي قتله الحجّاج لعصيانه، والعرجيّ الذي مات في السجن وكان أفضل من أنجبت قريش، وهو القائل: أضاعوني وأيّ فتىً أضاعوا (ص ٢٢٢).

لكنّ الشّعر وحده لا يصنع ذواتاً عليا تصعد إلى مقام الخلود، إذا كانت ذوات الشعراء مفرّغة من نبل الطِّباع، ومضامين إبداعهم مفرّغة من نبل الخلق؛ بينما يمكن لسموّ الأداء الانساني أن يخلّد صاحبه دون أن يكون مبدعاً في شعرٍ أو سواه. فقد خُلِّد السموأل لوفاءٍ يذكّر بوفاء النهر لمجراه، ووفاء عناصر الطبيعة للسكن في إشراقة الوجود (ص ١٧٦). وفي الوقت ذاته لم تخلِّد حاتم الطائي حروف شعره بل حروف أدائه الإنسانيّ المتفوّق. فصدره المفتوح للجائع والخائف والتائه والمسافر، هو اللُّغة التي كتبت له الخلود (ص ١٧٩).

من جهة ثانية، وبعد أن اتضح لنا بكل جلاء، رفض أدونيس لمبدأ العنف بكل مظاهره وأشكاله عبر صفحات «الكتاب»، يضيف الشاعر نظرته الشديدة السلبيّة،

إذ يخاطب شعراء العنف بلهجة انكارية وساخرة في آن واحد. فقد كان الأحيمر السَّعدي شاعراً عُرف عنه التباهي بالتشرد في الصحارى، للسّطو على الناس وصيد الظّباء. وكان من بين من يطلق عليهم اسم: الشعراء اللُّصوص. في ذلك الخصوص، نتابع القول التالي للشاعر، الذي تضمَّن واحدةً من أجمل الصُّور الشعريّة التي حفل بها «الكتاب» والتي تجسّد هنا تصوير الشاعر لظباء الصحراء:

«تلك ظباءٌ تتساءل عنكَ: أأنت صديقٌ؟ أم

أنتَ عدوٌّ يتربّص؟ ماذا بين يديك؟ أَسَهْمٌ؟

تلك ظباءٌ: وردٌ يتنقّل يكسو جسد الصحراءْ

لا تتقلّدُ سيفاً

لا تتنكّب رمحاً

لا تطلُبُ إلا الشّمسَ وإلا الماءْ.

هل أنتَ صديقٌ؟

وجِّهْ سهمك نحو صدورٍ أخرى». (ص ٢٢١)

ولكن، بينما نرى أدونيس يرفع أناشيد التحيّة والاحتفاء بالجمال الكوني، ويذرف من دموع الرُّوح عيوناً جارية لقتل ظباءٍ تتفتّح كورودٍ في جسد الصحراء، ويحيّي عنترة شاعراً عاشقاً لا محارباً «ضع حسامك في غمده/ضع يديك على صدر عبلة ـ في نبضها» (ص ٩١)، ويحيّي كلّ من ماتَ عشقاً بذات مطبوعة على العطاء الخالص للحبّ (وضّاح اليمن، المرقّش الأصغر، عبيد الله بن عجلان النهديّ)، سنراه أيضاً، وفي الوقت ذاته، يحيّي روح التمرُّد، والاختيار الطَّوعيّ للموت المشرّف: رفضاً، وخروجاً، وعصياناً، وخرقاً للعادة، والتزاماً بالرأي الذاتي بشجاعةٍ روحيّة تصدر عن التمسك بإباء الرجولة كموقف في الحياة. فالمتلمّس ـ تمثيلاً لا حصراً ـ كان أبيّاً، يأنف الخضوع والذّلّة للآخر، لذا، فقد اتّخذ من الترحُّل بحثاً عن الحريّة والكرامة دأباً له في الحياة. أما عبيد بن الأبرص الأسدي، فقد سجنه النعمان بن المنذر لكي يضمن مدحه له وعدم انقلابه عليه. لكنّه رفض أن يكتب المدح وهو أسير، وأن يُخلى سبيله وتكون حرّيّته مشروطةً بمدح النعمان. وإذ خُيِّر بين المدح أو القتل، اختار قتل الجسد على قتل الرُّوح، وقُتل في السجن بقطع

عرقه الأكحل (ص ٩٢).

وممّا تجدر الإشارة اليه وجوب الانتباه لِمَا يتحقّق في النُّص من تصعيد «للتطابق» بين المحاور الرئيسيّة من جهة (المتنبّي، أدونيس، مهيار)، وتصعيد «للتماثل» ما بينها وبين المحاور الفرعيّة في هوامش «الكتاب» من جهة أخرى. حيث نجد أنّ كلاً من المحاور الرئيسة والمحاور الفرعيّة المتمثّلة بأصوات المبدعين والمتفوّقين على صعيد الشعر أو الأداء الإنسانيّ المتميّز، ستتداخل في ما بينها. إذ تتلاقى أرواحهم، وتتصادى أصواتهم؛ فهم جميعاً: يبكون ويفرحون، يئنّون ويصرخون، يعشقون ويحلمون، يعصون ويتحرّرون، يبدعون ويقولون: وأقوالهم وأفعالهم تتضمّن رغباتٍ مكبوتة لدى القرّاء وفي أعماق النّاس. الأمر الذي يجعل هذه الأصوات تترك في ذوات القرّاء صدًى موقظاً ومنبِّهاً من جهة ومطهّراً ومحرّضاً على الفعل من جهة ثانية.

انطلاقاً من ذلك، يمكن القول بأن تداعي المحاور وتقاطعها، وتلاحم الأصوات وانشطارها، وتداخل الأزمنة رغم تباعدها، إلى جانب تناوب حضور المحاور وخروجها، كلّ ذلك يطرح فاعليّات تتجاوز تخصيب مكوّنات الحركة المسرحيّة في النَّص، إلى تأسيسها وتحقيقها فعلاً. فهذه العناصر المتشكّلة في بنائية النُّص بتركيبة اركيولوجيّة متعدّدة الطبقات والأصوات، تجعل النُّص ينمو في المناخ المسرحي الذي يعتبر من السِّمات الهامّة الملازمة للنُّص الأدونيسي بعامّة. ذلك قولٌ يحتاج الخوض فيه ودراسته دراسة جادّة، إلى دراسة قائمة بذاتها لا تقبل الدمج أو الإلحاق.

هكذا نكون قد وقفنا على تصوير الشكل البنائي «للكوفة» في شقّها الأول. الشقّ المضيء، المفعم بالنماذج العليا لذواتٍ تمثل كليّة النوع الإنساني. أي الذوات المدركة لطراز وجودها الحقيقي، ادراكاً يجعلها قادرة على الانشقاق عن قاعدة التلاشي ضمن الحشود المسوقة إلى مصير يرسمه سواها. تلك الذوات التي تؤثر القفز فوق الزمن اليومي والتاريخي لتردّ على العالم ردّاً متعالياً، بإرادة الخلق، وتغليب كلّ ما يدفع الموت ويؤسّس للحياة. إنها الذوات التي تحوّل الذات لا مصدراً للفعل، بل إلى الفعل ذاته، لتصعد أفعالها ورؤاها في «الكتاب» إلى الأعالي، حيث يجدر بها أن تكون.

الخطوة التالية في قراءتنا، ستتوجّه لمتابعة الطبقات البنائية التي سيقيمها الشاعر ما بين القاعدة والنصف الأسفل للمحور. أي التي ستنبني بالاستناد إلى محور الحركة الهابطة نزولاً، لتجسّد الوجه المعتم في «الكتاب».

قبل الانتقال إلى ذلك، لا بدّ من التنويه بنقطة جديرة بالاهتمام والاضاءة وهي: تركيبة الزمن في «الكتاب». ورغم أن دراسة البنية الزمنيّة في النّص تستدعي بحثاً مطولاً يتعذّر اختزاله لإقحامه في هذا المجال، فانّه لا بدّ من التنويه بأنّ الوقت يكاد يكون موقوفاً عن العمل في «الكتاب». لإضاءة ذلك، نستدعي رؤية باختين من خلال قراءته للزمن في الرواية، وفي الكوميديا الإلهية لدانتي. في ما بين نهاية القرون الوسطى وإطلالة القرون الحديثة، أخذ نمط روائي/شعريّ جديد بالظهور على الساحة الأدبية، في أوروبا وروسيا. ويتشكل هذا النُمط من حيث المضمون، من موسوعة معرفيّة من الفكر والمعلومات والرؤى الفلسفيّة، فيما تنهضُ بنائية هذه النصوص فوق محور جوهريّ هو «الرؤيا». وفي قراءته للزمن في بعض هذه الأعمال يقول باختين: «يبقى الروائي بحاجة إلى صنع «قناع» جوهري وشامل يمكن استخدامه للتعريف بالموقع الذي يرى منه إلى الحياة، وكذلك أيضاً الموقع الذي يجعل منه وعبره هذه الحياة شمولية»(106) وبتعبير آخر، فإنّ ما يسميه باختين بالقناع، يأتي لخدمة الروائي عبر تمكينه من التعريف برؤيته للحياة من جهة، وبتحويل الرؤية الفرديّة رؤيةً إنسانية كونيّة، من جهة أخرى.

من بين «الأقنعة» التي اشتهرت في ذلك الوقت: شخصيّة الأبله، والمشوّه، والمشرّد. تلك الشخصيات التي تأتي في مستوًى دون مستوى الإنسان السويّ كما هو متعارف عليه في الذاكرة الجمعيّة، لكنها في الحقيقة تجسّد إنسان الداخل بكل صفائه ونقائه وحريته الداخلية التي لا تعرف الحدود. في الوقت ذاته، (في أوائل القرن الرابع عشر) ظهرت الكوميديا الالهيّة، التي أعاد فيها دانتي بناء العالم على وجهٍ رمزيّ جعل فيه شِقّي العالم: العرضي واللانهائي موضعاً للتأويل الرمزي.

ما يهمّنا من السابق ذكره، هو علاقته بالزمن في المدينة الرمزية بخاصة، وفي «الكتاب» كله بعامة. فهناك نوع من التعطيل اللامباشر للزمن في كلّ الأعمال التي لا يمكن فيها تأويل دلالة الأشياء أو الأقوال أو الأحداث والشخصيّات إلا تأويلاً رمزيّاً، لأنّ حضورها في النص، أولاً وقبل كل شيء، هو حضور رمزيّ.

فاذا كان «الأبله» هو قناع دوستويفسكي (حسب تعبير باختين)، ودون كيشوت هو قناع سرفانتس، وفاوست هو قناع جوته، وآلاف الشخصيّات في جهنم، والمطهر، والجنّة، هي أقنعة دانتي فإنّ «الكوفة»، مضافةً إلى جميع الشخصيّات المحورية (المتنبي، أدونيس، مهيار)، والشخصيّات الفرعيّة (الشعراء والشخصيات التاريخية)، وشخصية الراوي، تجسّد «الأقنعة» أو القناع المركّب ـ حسب تعبير باختين ـ الذي استعمله أدونيس بتقنيّة معقّدة، ووظّفه في إنشاء بنيان شعريّ مركّب الطبقات، يتمكن من عرضه عرضاً مسرحيّاً فوق صفحات «الكتاب».

وما يهمنا من ذلك كلّه، هو أثر الحضور الرمزي لهذه الشخصيات في الزمن. فقد كشفت القراءة، أن أدونيس مارس الجمع بين المحاور الرئيسة الثلاثة: المتنبّي من الماضي، وأدونيس من الحاضر، ومهيار الذي لا يؤطّره زمن محدّد، تحت سقف واحد. كما أنه عمد إلى استحضار المحاور الفرعيّة الواردة أسماؤها في «الكتاب»، من مراحل زمنيّة متباعدة، وأماكن لا تمت بصلة القربى «للكوفة» وإذا بهم جميعاً، يتواجدون في «الكوفة» تحت سقف واحد، ويقولون في زمن واحد يجمع بين أتون الماضي، وصقيع الحاضر، في آن واحد.

ذلك هو المسوّغ الذي سيجيز لنا ـ عبر امتداد قراءتنا ـ كما أجاز لأدونيس من قبلنا، صرف النظر عن حقيقة الزمان والمكان وتعليقها بين قوسين. أي أن نغفل حقيقة تسلسل الزمن، لنجمع بين أقوال الشخصيّات وأفعالها من زمن الخلفاء الراشدين، والدولة الأموية، والدولة العباسية، والعصر الحديث، مع إغفال حقيقة التباعد الزمني والتغاير المكاني كلاً وتفصيلاً. ذلك أنّ جميع هذه الشخصيات تميّزت بحضور رمزيّ، تماماً، كالحضور الرمزيّ المبتدع «للكوفة» في عالم أدونيس الشعري. وبذا، يصبح حضور الشخصيات من أمكنة وأزمنة متغايرة، وحضور «الكوفة» كرمز مطلق لمدينة كونيّة مأهولة بضوء الإنسانية وعتمة عذاباتها، مجرّد خلفيّة إبداعيّة، تدعم الشاعر في توليد حركة نصّه والنُّهوض ببناء عالمه الشّعري.

وبما أنّ تناول «الزمن» في الكتاب يبقى خارج حدود دراستنا، نكتفي بهذه الإشارة العابرة إلى التقنيّة التي اتبعها أدونيس في بناء الزمن لما لذلك من أهميّة قصوى وصلة وثيقة بقراءتنا التالية للمدينة الرمزية في حركتها الهابطة. حيث سنجد أنّ التأويل الرَّمزي، لكلّ ما له حضور رمزيّ (العالم بشقّيه العرضي واللاّنهائي) هو تأويل «يجعل الوقت موقوفاً عن العمل كليّاً»(107).

هكذا نجد أن تدمير الامتداد الأفقي لتسلسل الزمان، ومحو التخوم المحدّدة لساحات المكان، وتكثيف حركة العمق والعلوّ، وحريّة الحركة في كلّ الاتجاهات، يفرز بنائية متراكبة المستويات، ومتعدّدة الطبقات التاريخية والصوتية والمكانية. الأمر الذي يجعل «الكوفة» خشبة لمسرح تشكل هذه الطبقات التاريخية «لوحات الديكور» التي تلزمه كخلفيّة للعمل المسرحيّ. أما الشخصيات، فسيتناوب حضورها بأصوات تهلّ من أزمنة العالم وأمكنته المختلفة، كلٌّ يقول دوره: إما واقفاً تحت بقعة الضوء، أو متلبّساً بصوت سواه.

قبل الانتقال إلى قراءة الوجه الآخر للمدينة الرمزيّة، نختم بإعادة ذكر أهمّ العناصر الفنيّة التي أسّست لبناء الحركة الصّاعدة في البنية الحركية للمدينة الرمزية والنّص في آن واحد:

١ ـ اللّغة، قاعدةً وأساساً للعلم والإبداع والتطور الإنساني.

٢ ـ شخصية المتنبي، رمزاً للقوة الروحية وإرادة الخلق والفاعلية الذاتية المتفوقة، معاً وجميعاً.

٣ ـ أدونيس ومهيار، كشخصيتين محوريتين يتولّد حضورهما بالانقسام عن المتنبّي أو التماهي معه.

٤ ـ شخصية الراوي الناطقة بصوت الضمير الإنساني في العالم.

٥ ـ أفعال الخلاص على اختلافها. وتتجسد بابداع الشعراء والكتاب والفنّانين، وأفعال الثورة والرفض والخروج عن الطاعة العمياء للسلطة إطلاقاً.

٦ ـ الأفعال التي تجسد تفوق الأداء الانساني: خلقاً، وطبعاً، وفعلاً.

٧ ـ الأفعال التي تجسد العطاء الخالص للآخر. وتمثلها شخصيات الشعراء والفنانين والعشّاق والأتقياء والحكام العادلين.

٨ ـ جميع الفقراء والمهمّشين والمغلوبين على أمرهم، الذين يسميهم الشاعر: الشتّات.

٩ ـ عدم التفرقة العنصريّة بين العلماء والباحثين، عرباً كانوا أم أعاجم، مقيمين أم وافدين.

١٠ ـ حريّة الاختلاف والتعدُّد، التي كانت متاحة على صعيد البحث العلمي وعلوم اللّغة في كلّ من البصرة والكوفة(108).

إلى كل ذلك، وهؤلاء، يرفع «الكتاب» تحيّة التقدير والاحتفاء.

II

عناصر الحركة الهابطة في النصّ

أ ـ الفقر

ب ـ التشيّؤ

ج ـ الصنميّة الجماعية

د ـ عبادة السلطة والمال

هـ ـ التأويل السياسي للدين

و ـ عالم غادرته الرحمة الإلهيّة

ز ـ الخرافية، وجمود العقل

نتقدم في قراءتنا، في اتِّجاه النِّصف الأسفل للمحور العمودي في حركته الهابطة نزولاً، حتى قرارة الجحيم. أي النِّصف الذي ينبني حوله وجه «الكوفة» الآخر، الوجه الموشوم بالفقر والجهل وجمود العقل والقتل والصَّلب، وكثير من العاهات والتشوُّهات التي تنخر انسان الداخل.

يلوح الفقر طبقة سفلى، تربة تفترشها الحشود والجماهير باستثناء السلطة ومراكز القوى التابعة لها:

«سحبٌ فوق الكوفة، هذي

أنفاسُ الفقراءْ:

أجملُ قطرٍ، أصفى ماءْ». (ص ٢٢)

فالنَّاس فقراء حيارى، أنفاسهم سحبٌ تغطي سماء الكوفة، وآهاتهم غطاء للحقول، وأيامهم وطنٌ آخر للعذاب:

«فقراءُ، حيارى

بعد أن تتغطَّى الحقولُ بآهاتهم

كي تنام، يعودون: أيامهم

وطنٌ آخر للعذابْ

الغروب رفيقٌ لهم

والكآبة عكّازهم

كنتُ في ظلِّهم

شامةً فوق خدِّ التراب». (ص ٣٤)

فالمزارعون في السَّواد، يزرعون أحلاماً ميِّته (أغمض عينيك، لتعرف كيف تشاهد وجه الواقع في أحلام ماتتْ: ص ٢٩) وحصادهم الضياع. الفقر تربة ينشأون فيها والعذاب أخ في الرِّضاع. الأمر الذي يجعل من هذه الظروف المتدنِّية تربة صالحة للثورة والخروج:

أ ـ

«صورٌ في ذاكرتي لقرامطةٍ

كانوا يأتون ويفترشون القفر

ويقولون: اقمنا عهداً

ألاّ يبقى أثرٌ للفقرْ.

ب ـ

أتذكَّر: كان السَّواد احتضاراً

لغةً للتمرُّد والموتِ ـ تشتقُّ من نارها نارَها». (ص ١٩)

وفي ذلك إشارة إلى أنّ ثورة القرامطة، قامت بالصّدور عن الشُّعور بالظّلم والإجحاف، وعمق المعاناة بسبب تدنّي الأوضاع المعيشيّة والإنسانيّة التي بلغت حدّ الاحتضار. الحدّ الذي يؤجّج روح الثورة والرفض، ويشتقّ من لغة الموت لغةً ضدّ الموت. فحَسَب رؤية أدونيس، في داخل كلّ فعلٍ للقهر الجبري لإنسانية الانسان وإرادته وحريّته، تقبع بذور الإرادة التي تتوحّد بموتها من أجل التَّوحُّد بحريتها.

من جهة أخرى، يكشف منطوق النَّص عن إشكاليّة كبرى تشلّ فاعليّة العقل وإنتاجيّة الإنسان، وتتمثّل في التشيّؤ الذي يحوّل الإنسان مجرّدَ شيء مستلب الإرادة والحريّة، مبتورٍ عن النشاط العقلي بما هو البحث عن الحقيقة بفكر نقديٍّ يصبو للتساؤل والحوار.

وللتشيّؤ في الفلسفة الحديثة عدّة رؤًى واصطلاحات. فقد وجده جان جاك روسّو رديفاً لمفهوم التبعيّة الخالصة، وعرّفه شيللر، بالانفصال بين غرائز الإنسان وملكاته

العقليّة، وسمّاه الفيلسوف فيشته Fichte ومن بعده هيجل بالاغتراب. وكان موقف كيركيغارد وهيدجر، الأشدّ عنفاً وتحقيراً ومهاجمةً للحشود القابلة بالإذعان الخضوعي للعيش على غرار الآخرين. ففي كتابه «الوجود والزمان» شنَّ هيدجر حملته على الوجود الزائف الذي يصبح فيه الانسان نسخةً مكررةً للآخر المعمّم. الآخر الذي تنازل عن حريته وتفرّده، ليعيش، ويعمل، ويفكّر ويقيس الأمور، بمعيار الآخرين. وفي ذلك إهدار كامل لقيمة الانسان وحقيقته. الأمر الذي يقوده بالضرورة إلى التدمير الذاتي:

«أهل الكوفة ـ كلٌّ

جسدٌ أنقاضٌ

تتناسل في أنقاضٍ

أهل الكوفةْ

ولدوا سيفاً يتقلّد رأساً

رأساً يتقلّد سيفاً

أهل الكوفة ـ كلٌّ

يحمل فأسةْ

كي يقتل نفسهْ». (ص ٦٢)

تنشطر الدلالة على نفسها في المقطع الشعري السابق لتكوّن سلسلة من ثلاث حلقات: الأولى أن أهل الكوفة يمثلون كلاً واحداً أو حشداً واحداً انفصل كل فردٍ فيه عن ذاته، وحرّيته، واختياره، وغاياته، وامكاناته، وفاعلياته الفكرية والانتاجية ليضعها تحت تصرف الآخرين. فواحدهم نسخة مكررة لرأس في قطيع بلا اسم أو هوية، ومجموعهم حشدٌ مستغرق في وجود زائف أُهدرت فيه القيمة الحقيقية للانسان. الثانية: أنهم حشود متعطشة للقتل والفتك، يعيشون على شريعة الغاب يقتل كبيرُهم صغيرهم وقويُّهم ضعيفهم، الأمر الذي حوّل اقترافات الحشود شريعةً سائدةً تتحقّق عبرها سيادة الكلّ على الفرد بقوة مستعبدة (بكسر الباء). الثالثة: أن أهل الكوفة «كلّ» يسوق نفسه بنفسه إلى التدمير الذاتي. فكلّ فرد فيهم انسان مسحوق عاجز عن انقاذ نفسه قبل انقاذ مجتمعه، وبالتالي فإنّ تمردّه السلبي سيؤول به وبمجتمعه إلى العدميّة الشاملة.

تُذكّر رؤية أدونيس هنا، حول استلاب الانسان من إرادته وحريته وتحوّله إلى «إنسان مغترب عن ذاته وعن قواه الانسانية»(109)، بنظرات الفلسفة الوجودية التي تشكلت في الغرب كحركة فكرية تحذّر بشدّة من خطورة استلاب إنسانية الإنسان بسبب الثورة الصناعية الكبرى في المجتمع الصناعي. لكن رؤية أدونيس حول هذه الموضوعة لا تبدو لنا بكونها امتداداً مطابقاً للفلسفة الوجودية وإن كانت هذه الأخيرة تشكل لها القاعدة والمنطلق. فقد تمحورت أبحاث كبار الفلاسفة (قبل هيجل وبعده) حول خطورة الاندفاع وراء النزعة الآلية التي تسوِّد الآلة، وتجعل الانسان عبداً تدمّر المؤسسات الصناعيّة والتجارية جسده وفكره وامكانياته الفرديّة من جهة، وتجعل الجماهير عبيداً للاستهلاك الموحّد من جهة ثانية. نتقدّم في متابعتنا، باحثين في ذاكرة المدن عن رؤى أدونيس حول الاغتراب والتشيّؤ، بادئين بما يشكّل في نصّه نواة مفهوميّة دقيقة، تتحقّق لها الغلبة وهيمنة الحضور في التركيبة النفسيّة والعقليّة للشّاعر، وفي مشروعه الشعري والكتابي من أوله إلى آخره. ونعني بذلك ارتكاز رؤية أدونيس للعالم حول محور: الثابت ـ المتحوّل. وبتعبير آخر، اعتقاده الراسخ بالخطورة المدمّرة لثبات الشعوب في عاداتها وثقافاتها وأفكارها ورؤاها، ثباتاً طويلاً يؤول إلى تحجّر الأفكار والعادات وتحوّلها من ثمّ أصنْاماً يلتزم الناس تجاهها بتبعيّةٍ خضوعيّة قد تتحوّل إلى ما يقترب من العبادة أو الصنميّة الجماعيّة:

«في ذاكرتي أصواتٌ:
«الناسُ جميعاً أكلوا لما جاعوا
آلهةً عبدوها».
أصواتٌ: «نحن جياع لكن لا نحيا
لا نعرف أن نحيا إلا كي يأكلنا
من جوّعنا».
في ذاكرتي رحّالون رعايا
كشفٍ لا يُروى
يترشّف سرّ الدّهرْ
من آلاء الشّعرْ». (ص ٣١)

في ذاكرة الشاعر، تنهض أصواتٌ ثلاثة: صوت من زمن الجاهليّة، وصوت من التاريخ الاسلامي ماضياً وحاضراً، وصوت من الأبدي... اللانهائي. فما نسبته كتب التراث إلى العرب في الجاهليّة، انهم كانوا يصنعون أصناماً من التّمر، فإذا ما أصابهم قحط وجوع أكلوا أربابهم التي عبدوها. وفي ذلك ما يشير إلى أنّ العبادة الصنميّة في الجاهلية لم تتضمّن معنى العبوديّة التامة بما هي التعلّق بالصنم تعلّقاً خضوعيّاً أعمى، يستلب حريّة الانسان حتى في الذّود عن مقوّمات حياته. وبتعبير آخر، فإنّ التعبُّد الصّنمي في الجاهلية، لم يكن أكثر من طقسٍ سائد يمارسونه بحكم العادة والعرف، ويتجاوزونه عندما تستدعي الحاجة تجاوزه.

أما الصوت الثاني الذي ينهض من التاريخ الاسلامي في الماضي والحاضر المعيش الآن، فيشير إلى أنّ ثمّة صنميّة جديدة أشدّ فتكاً وتدميراً من الصنميّة في الجاهلية. ويقصد بها الشاعر: الوثن الفكري. فقد استسلمت الجماهير العربية استسلاماً قسرياً لفكرة وجوب الخضوع للسلطة ومراكز القوى الحاكمة، معترفةً لهذه القوى بحقّ إذلال النفوس وإهدار الحقوق الانسانية بما فيها حقّ الحياة. من جهة ثانية، لم يستطع الإسلام أن ينزع من نفوس العرب عبادتهم للأصل، والقبليّة والعادات والتقاليد. يضاف إلى ذلك كله، ما أفرزته التقنيّة الصناعية في العصر الحديث من أوثان فكرية متنوعة؛ «فعلى الرغم من أنّ موضوع العبادة الرسميّة اليوم هو اللّه، وبرغم أننا قد تحررنا من «بعل» و «عشتروت» لا زلنا نخضع لأصنام متعدّدة في المجالات المختلفة للحياة المعاصرة، ففي المجال الاقتصادي نجد عبادة الانتاج والاستهلاك والمال. وفي المجال الاجتماعي نجد عبادة الشهرة والأصل، والعائلة، والعادات والتقاليد. وفي المجال السياسي نجد عبادة المذاهب السياسية وعبادة الدولة والزعماء»(110).

هكذا نعثر على رؤية أدونيس حول الذات الانسانية في تأرجحها ما بين الغرق في التشيّؤ والاغتراب، والسعي للتكامل والتناغم. فالذات العربية مثلها مثل الذات الانسانية في العالم، لم تكفّ ـ في الماضي والحاضر ـ عن بناء عالمٍ لنفسها تُنصِّب فيه كل يوم وثناً جديداً تخضع لعبادته وتسلّم له أمر إذلالها وسحقها. بل إن العالم المعاصر، بما أنتجه من الآلية التقنيّة المعقّدة أصبح مفعماً بالأوثان التي حوّلت الانسان متعبّداً صنميًا لعدوٍّ قادرٍ على تدميره لحظةً إثر لحظة.

ثم ينهض في ذاكرة الشعر، صوت ثالث لذواتٍ مفارقة لحدود الواقع

ومحدوديّته بصعود ابداعهم علوّاً إلى اللانهائي. أصوات لرعايا كشفٍ، يترشّفون سرّ الدهر بظمأٍ لا يروى. قد يكون من بين هذه الأصوات: صوت جلجامش ودانتي وشكسبير وسرڤانتس وجوته ورامبو، أو امرئ القيس والمتنبي، والحلاج، والنّفري. وقد يكون من بينها أصوات الشعراء الصعاليك الذين آثروا التوحُّد بموتهم ونفيهم وتشريدهم للتوحُّد بحريتهم. هكذا تتجلى رؤية أدونيس بتصنيف البشر من خلال حضورهم النوعي في الوجود: فهناك من يصنعون حريّتهم الداخلية ببناء عالمٍ لأنفسهم يعثرون فيه على ذواتهم بتحقيق غاياتهم الأصلية، وهناك من يبنون لأنفسهم عالماً زائفاً يتحوّل عدوًا مدمّراً لهم. ذلك أنهم يصنعون بأيديهم أوثاناً يمنحونها حقّ إذلالهم وسحقهم:

«دجلة يتغطّى بأهدابه،

ويتمتم أشعاره:

يحرسون طواغيتهم ويربّون أغلالهم،

وانظروا: تلك أيديهم

لا تصفّق إلا إذا قيّدت». (ص ١٠٨)

هكذا تتحوّل «الصنميّة الجماعيّة» عادةً عقليّةً متحكمةً في أذهان الجماعة، تلغي بصيرتهم من طول ألفتهم لها. فبالرغم من أن الحياة ترتكز إلى ثالوث السجن والقتل والصلب، يستمرُّ الناسُ في رفع «صنم» للسلطة يتعبّدونه ويسلمون له مقاليد الأمور. إنهم أشبه ما يكونون بمتعبّدين صنميّين: نفوسهم سادرة في الذلّ، مستسلمة للعار، والرؤوس كراتٌ تتدحرج في مدار العروش وساحاتها، والقتل والإذلال نمط مألوف يتكرّر في الحياة اليوميّة كمسلّمة معترف بها، والانسان المستسلم لهذا الجنون هو القاتل والمقتول، وهو المهرّج والمهرجان:

«لا أرى غير رأسٍ يُرَجّل في عاره

غير رأسٍ تدحرج عن كتفيه، ـ

الرؤوس كراتٌ

في مدار العروش وساحاتها،

اللاعبون

تتمسرح أهواؤهم فوق نطعٍ،

واتّعظْ،

أيها الشاهد، الأليف لصحراء هذا

الجنون». (ص ١٠٩)

هكذا تتقدّم إدانة الشاعر للانسان المذعن لعبوديّته على إدانته لطغيان السلطة وجبروتها. فالانسان هو الذي يصنع حريته بيديه كما يصنع عبوديته بيديه. فهو الذي ينصّب من أعدائه آلهةً يمنحها فرصة إذلاله والتنكيل به. فالانسان المتلقي لأحكام الآخرين ببلادة واستسلام مهين، يمارس حضوراً انسانياً زائفاً وبائساً، تُختزل فيه فرديّته وقدراته وغاياته وفاعليّاته بهدر قيمته كانسان فاعل وخلاّق. حيث لن يحقّق من حضوره في الوجود سوى حضور الجسد المفرغ من قواه الروحيّة والفكريّة والإبداعيّة والمسلوخ عن ذاته وكرامته وإبائه:

«مدنٌ لم تعدْ

غير إسمٍ وإثمٍ

ولها الأبجديةُ ـ مرصوفةً

بالمقابرِ،

محفوفة بالسيوفْ

أنت بهلول هذي الصحارى، وشحّاذ تلك

الحروفْ

ضع أغانيك في قصعةٍ

وجبينكَ في حفرةٍ ـ

للعبودة هذا المكان وهذا المقامْ

ولها هذه الخيول لها هذه الخيامْ». (ص ٢٧٧)

هكذا يعود النصّ للإبانة عن آليّة تشكله حول حركة المحور العمودي الهابطة على النحو التالي: المدن مسلوخة عن أيّ فعل حضاري، لا تضيف إلى الزمان سوى

اسمها وإثمها. فهي محفوفة بالسيوف وتاريخها مكتوب بحروف الموت وأبجدية القتل والتعذيب. مدنٌ حكمت على الكتّاب والشُّعراء والمفكرين أن يختاروا أحد أمرين: مدح السُّلطة والحكام، أو السجن والقتل. بعضهم حنى رأسه خوفاً وآثر أن يضع جبينه في حفرةٍ ويكرس قلمه لخدمة السلطة ومدح الخلفاء والولاة، ماثلاً في مقام العبوديّة، في قعر المكان. ولكن، ما إن يستقرّ هبوط الحركة في قعر العبوديّة، حتى تظهر كلمة «الخيول» المحملة بالدلالة الضديّة والحركة العصيّة على الاعتقال، الحركة التي تمكّن الخيول البريّة من الانطلاق، والركض، والشرود، والابتعاد، والتقدم الأمامي، والحريّة. فهنالك في المقابل، شعراء وكتاب رفضوا الإذعان للعبوديّة وآثروا التوحد بالموت لقاء حريّة الذات. فمنهم من قتل، ومن سجن، ومن نفي عن أرضه، وارتحل في الأمصار، ومنهم من تصعلك شارداً في الصحارى والبراري، الكتابة مأواه والأشعار خيام.

هكذا تستعيد الدلالة قوّة ضديّة تمكنها من محو السّلب والسكون، وتستعيد الحركة حيويتها لتعاود النهوض صعوداً، بدعم من «الخيول» ومن الهامشين: الأيمن والأسفل. ففي الهامش الأيمن يشير الرّاوي إلى أنّ لِلْجِبْر تاريخاً يُصنِّفُ الكتّابُ عبره إلى قابلٍ ورافض. وفي الهامش الأسفل يعترف أدونيس بقسوة الخيار المفروض على الكتاب ما بين الأذعان لعبوديّة الآخر أو اختيار الموت والنفي والتشريد ذوداً عن حريّة الذات:

«ما أصعب أن أبقى

في نفسي، داخل نفسي، وأكون

لها،

ما أصعب أن أخرج منها

لأكون الآخر». (ص ٢٧٧)

لكنّه يعود في سياق آخر ليجزم جزماً قاطعاً بأن من يقبلون أن يحنوا رؤوسهم خوفاً، أو طمعاً، أو ذلاً، ينتسبون إلى عالم الحيوان لا الانسان:

«أنت العائش في إصطبلٍ

لخليفة هذا العالمْ،

تتمسّح بالجدران وبالعتبات، وتحني رأسكَ
خوفاً
أو تحني طمعاً
أو تحني ذلاً،
هل تشعر حقّاً
أنك جزء من طينة آدم؟» (ص ٦٣)

لم يكن شاعر من شعراء العالم الكبار (الذين لم يبيعوا ذواتهم لسلطة ما، في معناها الأعمق والأشمل) لم يكن أيّ منهم في يوم من الأيام، راضياً عن عصره وأحوال شعبه ووطنه. ولم يبتعد أحد منهم عن التحرُّق بعذابات الانسانية في العالم. بل إنهم كلما أمعنوا في حبّ الانسان والأوطان، كانوا أشدّ قسوة في تعريتهم لسوءات الواقع ونقدهم للعاهات النفسية والخلقيّة التي تنهش الانسانية وتؤول بها إلى التردّي والتخلُّف والقهر والإذلال.

ويذكرنا أدونيس في «الكتاب» بالشاعر الايطالي «دانتي الجييري» في رائعته الخالدة «الكوميديا الإلهية».

«فلم يحبّ دانتي مكاناً في الأرض كما أحبّ ايطاليا وفلورنسا بخاصة. فايطاليا عنده حديقة الامبراطورية ومركز العالم. وفلورنسا هي الوطن النبيل والمدينة العظيمة على نهر الأرنو الجميل. وهي المكان الجميل الذي نام فيه كالحمل. ومع ذلك، لم يتكلم دانتي بعنف وقسوة كما تكلم عن ايطاليا وفلورنسا»(111). فقد اتهم فلورنسا بأنها غابة مليئة بالذئاب والوحوش واللُّصوص والمجرمين، واتهم أهلها بالغطرسة والجشع والحسد والآثام والقتل وعبادة المال والمصالح الشخصية. بل إنه وصفهم بأنهم «لصوص سفلة وعبيد أذلاّء»(112). وقد أثارت أعمال الملوك ورجال الدين في نفسه السخط والاشمئزاز فحاربهم علناً، واتّهم البابا بأنه مرتشٍ وخارج على تعاليم الكنيسة، بل إنه لم يعترف للبابا بصفته الدينيّة والسياسيّة(113). وقد كانت وقفة دانتي الشجاعة في حماية فلورنسا من أطماع الكنيسة البابوية، سبباً في إهانته وسجنه ونفيه عن فلورنسا حتى الموت. وقد عاش متشرداً يرحل في الأماكن الوعرة والغابات الخطرة يعاني الجوع والبرد والوحشة

واعتداء اللُّصوص والرعاع. إلا أنه انتزع من تلك الهاوية معراجاً للصعود إلى قمة الخلود(114).

بالعودة إلى «الكتاب» نجد أدونيس يتّهم قومه عبر تاريخهم الطويل بعبادة المادة. وجَعْل المال «وثناً يعبد» ليس قصراً على أمةٍ دون سواها، لارتباط ذلك بضعف النفوس البشرية أمام تحقيق رغباتها الاستهلاكية من جهة، وتحقيق السيطرة والنفوذ بعلوّ المنزلة الاجتماعية من جهة ثانية. بل إنه يتجاوز كونه «صنميّة جماعية» إلى كونه «صنميّة عالمية». فعبادة المال تشكل قاسماً مشتركاً للشعوب الانسانية بأسرها، عبر تاريخها وذاكرة مدنها:

«أتراها تفكّر هذى المدينة، أم تتذكّر؟

لا زائرُ اليوم يشبه من زارها أمسِ،

والأرضُ تُنسي وتنسى.

أتراها تُحاور زوّارها، وتجسّ تقاطيعهم؟

تعبٌ في هواها

تعبٌ في خطاها

تعبٌ في يديْها

وشعريَ يحنو عليها». (ص ٢٨٦)

وقد استغلّت السلطة معرفتها الأكيدة، بانجذاب غرائز البشر نحو عبادة المال، بإغداق الوعود بوهب الغنائم. ويشير «الكتاب» في أكثر من سياق إلى ذكاء السلطة باستعمال معرفتها لعبادة الناس للمال. ومن ذلك إغراؤها لمراكز القوى العاملة باسمها، بتحليل الدماء والأموال والغنائم في البلدان التي تنمو فيها بوادر الثورة أو الخروج. الأمر الذي يؤمّن لعمّال السلطة الدوافع التي تحفّزهم على قتل أيّة ثورة في مهدها:

«درهمٌ - بيرقٌ

فوق رأس دمشقٍ

توّجته بعرشٍ له شكل سيفٍ،

حوله الأرضُ بركان ظلمٍ وحقدٍ

حوله الدهرُ طوفان قتلٍ،

وله النّاس جبّانة». (ص ٢٧٥)

هذه الشواهد، مضافة إلى عشرات الشواهد الأخرى التي حفلت بها هوامش «الكتاب» ووثقتها كتب التراث، والتي تشير إلى تحليل السلطة قتل الخلفاء وأهل البيت وصحابة رسول الله والأئمة وفقهاء الدين، تشير في بعدها الأعمق إلى أنّ السلطة في التاريخ العربي الاسلامي، قامت بتسييس الدين وتحويل الحاكميّة إلى ولاة الأمر (سنعود إلى ذلك في فقرة لاحقة).

نتيجة لعبادة السلطة والمال، مات الخليفة أبو بكر مسموماً، والخليفة عمر بن الخطاب مقتولاً، وتناهب القوم أموال الخليفة عثمان بعد قتله شرّ قتلة. ثم جاءت حرب الجمل متبوعة بقتل الخليفة عليّ وأولاده، وآلاف من صحابة رسول الله وأهل البيت والأئمة، مع نسائهم وذراريهم.

ويقبع وراء كلّ هذه الويلات التي حوّلت «المكان» بركانَ ظلم وحقد، و«الزمان» طوفانَ قتلٍ، أمران: عبادة السلطة وعبادة المال. والسلطة والمال وجهان لعملةٍ واحدة يصفهما الشاعر بالقَرْش والقِرْش:

«سأنقّح نفسي - سأبقى

أتشتّت في هول هذي البلاد

التي لا تقول

سوى قَرْشها (القَرْش كسبٌ وبه سُمّيت

قريشٌ)،

كلّ تاريخ هذي البلاد النبيّة

قَرْشٌ وقِرْشٌ». (ص ٢٣٤)

إنّ عبادة الناس للمال تحوّلهم عبيداً أذلاّء للمال ومالكيه، بما في ذلك السلطة. وعبادة السلطة للمال تجعلها أشبه ما تكون بسمك القرش الذي يلتهم كلّ من حوله من الأحياء، بعد أن يقطّعهم إرباً إرْباً بأسنان لها حدّة السيف. وبحروف المال

والسلطة معاً، يخطّ التاريخ حكاية الشقاء الإنساني التي بدأت منذ بداية تاريخ البشرية، والتي لا نزال نعاني ويلاتها في واقعنا المعيش في الهنا والآن(115).

إلى جانب عبادة المال من قبل السلطة والنّاس، تكشف المدينة الرمزيّة عبر الأسماء العديدة التي تسمّى بها (الكوفة، دمشق، حمص، بغداد، جبلة، اللاذقية، السّماوة،... الخ)، عن الممارسات القمعيّة التي تفرضها السلطة لحماية بقائها واستمرارها في آن واحد. وتنقسم هذه الممارسات على ذاتها لتنبني حول محورين: **الأول**: اعتماد السياسة القمعيّة بفرض الإرهاب الفكري وممارسة التصفيات الجسديّة، وذلك بغية تأسيس نظام أبويّ يخنق الاختلاف، ويعمّم ظاهرة الإنسان ذي البعد الواحد. **الثاني**: اعتماد السلطة تأويل الدين سياسيّاً، واختيارها من بين التأويل ما يخدم مصالحها الخاصة. وإحدى قرائن ذلك، نفي المنصور للإمام أبي حنيفة، لأنه أفتى ـ كما مرّ معنا ـ بتحريم غزو الموصل.

في ما يتعلق بالمحور الأول، يقول الشاعر:

«المدينة حنجرة دامية

يتقطّر منها أنين:

لا تُراز الحياة بغير الفواجع ـ رائحةً

غاديةٌ». (ص ٢٣٩)

مدينة تتأوّه في نفسها من نفسها، تتغطّى بدموعها ودمائها، وبين الموت والموت، تزن حياتها بالفواجع المتوالية. لكنّ ما يجدر التركيز عليه، هو أنّ المدينة المُتحدَّث عنها في «الكتاب»، ليست الكوفة بعينها: اسماً ومكاناً وزماناً، بل هي كلّ مدينة عربيّة خضعت، أو لا تزال تخضعُ لنظامٍ أبويٍّ مجحفٍ في تعنّته السلّطوي. لكنّ إنبيق الملك طويل:

«ما لدمشقٍ،

ما للأبواب المفتوحة فيها

حين أراها، تُغلقْ؟

كلاً، لم يتغيّر شيءٌ

إنبيقُ الملك طويلٌ،

والدنيا زئبقْ». (ص ١٥٠)

الأمـر الذي يجـعل هـذا الإنبـيق(116) لا يمتدّ طوله ليشـمل المدن العـربيّـة وحسب، بل ليشمل أيّة مدينة في العالم تخضع لممارسات سلطويّة مشـابهة ـ كما سنرى لاحقاً ـ من القرائن التي تضاف إلى ما سبق، أنّ أدونيس تحدث أكثر من مرّة وفي أكثر من سياق، عن أصدقائه الذين قُتلوا، وحُرقوا، وصلُبوا، ومُثِّل بهم، رغم تباعد الأماكن والعصور التي عاش فيها هؤلاء الذين ينعتهم الشاعر ـ بـ«أصدقائي» ـ، ويعني بهم الشعراء والكتّاب والمفكرين والفنانين والمبدعين على وجه أعمّ:

«أصدقائي، أسلافهم ـ

لا قبور لهم كي نفيء إليها

ونجلس في ظلّهم

ونحادث أطيافهم.

أُحرقوا ـ أين ذاك الرماد الذي

انصهروا فيه، وانتسبوا مثله

للتراب؟ تُراهْ

أثر النفيَ، فرَّ، وطار مع الرِّيح،

يبحث عن وطن آخر؟» (ص ٢٩٣)

نبرة حزينة، وإيقاع خفيض، وأنين صامت، لكنّه واقع مستمر: «كلاّ، لم يتغيّرْ شيء/إنبيق الملك طويل/والدنيا زئبق». لا زالت أشباح الخوف من السجن والاعتقال والموت، تتمثّل لنا في الأشياء وفي الكلمات وفي الطرقات وفي الأحلام. لا زلنا، حتى في زمننا المعاصر، نمشي ولا نعرف متى سيُحكم علينا بإدانةٍ ما ويُقذف بنا إلى سجنٍ ما، بتهمة ما(117)، وما زلنا نمارس الهروب من منفى إلى منفى:

«إيقاع دماءٍ

يأتي في خطوات الفجر ـ الفجر قريبٌ،

هل أحدٌ
يصغي؟
ينصح ذاك الشاعر
أن أتخلّى ـ عن أحبابي، عنّي.
هو مأمورٌ طوعُ الآمرْ
وأنا أمري منّي». (ص ٢٨٨)

ورد هذا القول بصوت الشاعر المتنبّي أثناء وجوده في حمص. وكان لؤلؤ الغوريّ يحشد الجند ليُغير على حمص، وأهلها يترصّدون الموت من كلّ الجهات. بينما يتساءل المتنبّي: «من أحارب؟ سحقاً لعصري/سحقاً لهذا الزمان الهزيل» (ص ٣٣٠)، يتوحّد صوت المتنبّي بصوت أدونيس وأصوات كل الشعراء السابقين والمعاصرين، وكل المفكرين والمبدعين السابقين والمعاصرين، وكل الجماهير المسحوقة (الأزقة) في كلّ دروب العالم:

كامن ـ حاضرٌ
في العقول، النوايا،
الزوايا،
الأزقّة،
في كلّ دربٍ،
وأخمّن: رأسي
ربما اليوم، أو في غدٍ
سيدلّى فوق صدر المكانْ
ويقال: قتلناه ـ ذاك الشّعوبيُّ
هرطوقَ هذا الزمان». (ص ٢٣١)

هكذا يخرج الخوف من الموت ومحاصرة العدميّة، من نطاق كل المحدوديّات المكانية والزمانية، ليصبح خوفاً كونيّاً.

فالذي يقول في المقطع السابق ليس صوت المتنبي وأدونيس وحسب، ولا صوت جميع الشعراء والمفكرين والمبدعين العرب في الماضي والحاضر وحسب، كما أنه ليس صوت جميع الشعراء والمفكرين والمبدعين بدءاً بجلجامش، ومروراً بدانتي وسرفانتس، وانتهاء برامبو والشعراء المعاصرين وحسب، بل إنه صوتهم جميعاً، مضافاً ومتوحّداً بصوت الجماهير المحكومة والقابعة في الطبقة السفلى لهرم السلطة وهرم الثقافة السائدة في الشرق والغرب منذ الماضي حتى الوقت المعاصر.

إنّه صوت الذات الانسانية في العالم، في شرقه وغربه وماضيه وحاضره. إنّها مأساة الذات الانسانية في الكون منذ نشأتها الأولى. مأساة موحّدة يمحو الشاعر عنها الحدود إطلاقاً، أكانت حدوداً جغرافية أم ثقافية أم غير ذلك:

«يصنع الثّلجُ والرّعدةُ القاصفة

تصنعُ العاصفة

كلّ أثقالها

منذ فجر الأزل

فوق أكتاف هذا الجبلْ، ـ

لم تغيّر تقاطيعه

لم تخلّف

أثراً فوقه ـ وأنا لن أقول: الجديدُ الذي سوف يأتي

صاعداً هابطاً ذلك المنحدرْ،

أثرٌ من قديمٍ عبرْ». (ص ٣١٤)

ماذا يبقى لنا أن نقول بعد هذا التصريح التقريري الواضح بقول الشاعر: إن ما نعيشه اليوم ليس نتيجةً لما كنّا عليه في الماضي، كما أنّ الجديد الذي سيأتي في المستقبل لن يكون أثراً من قديمٍ عبر؟!

وإذ نذرع حقول المعنى في «الكتاب» من أوله إلى آخره، بحثاً عن علّة نعلّل بها هذه المقولة المشحونة بكثافة عالية، بالدلالة والالتباس في آن واحد، ساقتنا المتون والنصوص والهوامش إلى العلل التالية:

١ ـ أنّ شهوة السلطة، بما هي النزوع إلى السيطرة والتسلط على الآخر تعود في حقيقتها إلى الطبع والفطرة لا إلى التعلّم والاكتساب:

« شهوة الملك تستأصل الناس، تذروهم كالعصافة». (ص ١٢)

٢ ـ أنّ الإنسان منذ نشأته الأولى وعبر تاريخه يوظّف كل معطيات عصره لتحقيق بلوغ السلطة، والغلبة، وفرض السيطرة بالقوة على الآخر، والاستحواذ على المال دون الآخر، سواءً أكانت هذه المعطيات ماديّة (الأدوات، الآلات، المنتوجات الصناعية، والتقنية، والحربية) أو معنويّة (المفهومات، التقاليد، الفلسفة، الأديان، الأحزاب):

«القتال هنا، والقتال هناكَ، هنالك: شرعٌ

والرؤوسُ حصادٌ

يذرّيه كلٌّ بآياته». (ص ٢٧٦)

«فتخريب البلاد، وإيذاء العباد، ونهب الأموال (ص ١٦٨) وآلام الإنسان على أمد الأيام: شرعٌ، هنا وهناك وهنالك، يبرّره كلّ بآياته وثقافة عصره.

٣ ـ أنّ مأساة الإنسان في العالم واحدة، لا فرق بين إنسان الشرق أو الغرب، أو إنسان الشمال أو الجنوب. حيث يطرح الشاعر رؤيته للعالم المعاصر على الوجه التالي: «إنّه طرب العصر أينما حضرتم في المكان ترون وجهه [..] المكان، أينما توجهت مكان للنّحر، لك أن تعتبر بالهواء أو بالغبار [..] لا يُنحر إلا الأفضل اقتداءً بالكبش الذي افتدي به إسماعيل، النحر عبادة» (ص ٢٥٥) فاصلة استباق. والاشارة واضحة إلى أن الأنظمة الديموقراطية في الغرب (الهواء) والأنظمة الدكتاتورية في العالم الثالث (الغبار) تختلف في المظهر لا في الجوهر. فقد تحوّل الانسان في العصر الحديث آلةً مسيّرةً مثل «الروبوت» وفرّغت التقنيّة الآلية الحديثة الانسان من قدراته العقلية وفاعليته الخلاّقة، وكأنه جنس جديد لحيوان ناطق: «أ ـ الانسان يسير نحو الببّغاء، ب ـ يولد جنس آخر من حيوانات اللّه، ج ـ الدّم ساعة رملية والرياح جنائز عائمة. إنه طرب العصر». (ص ٢٥٦) فاصلة استباق.

٤ ـ أنّ القلّة الحاكمة التي تتبوّأ الطبقات العليا من هرم السلطة في العالم، سياسية كانت هذه السلطة أم اقتصادية أم إيديولوجيّة، تمارس فرض سلطة القوة

أو إرادة القوّة بفرض سيطرتها على الانسان. فإذا أفتت السُّلطات العربية بأنّ «ذبح الثائر شرعٌ» (ص ١٢٢) وتبعتها في ذلك دول العالم الثالث، فإنّ الغرب يمارس تعميم ظاهرة الانسان المشيّأ أو ذي البعد الواحد حسب تعبير ماركيوز. وبتعبير آخر، فإنّ ظاهرة الراعي والرعيّة هي ظاهرة عالميّة معمّمة، وإن كانت تكشف عن قبح وجهها في بعض الأماكن وتواريه خلف قناعٍ ملوّن في أماكن أخرى.

٥ ـ أن الإنسان هو الذي يصنع تاريخه وليس العكس صحيحاً. الأمر الذي يعلّل قول الشاعر بأن المستقبل لن يكون امتداداً لما مضى. ذلك أن الانسان، هو الذي صنع تاريخ الماضي، وهو المسؤول عن صنع تاريخٍ جديد للمستقبل. الأمر الذي يجعله صانعاً لمجده ومدمّراً له في آن واحد.

٦ ـ أنّ ما يستدعي الانتباه والتدقيق في ذلك كلّه، هو أنّ أدونيس يعرض مأساة الانسان في العالم كإشكاليّة قائمة ومستمرةً في آن واحد، بل ومبتورة عن أيّة حلول ختامية أو اقتراحاتٍ اكتمالية. أما الرؤى التي سيطرحها في «الكتاب» حول ذلك، فستبقى هي الأخرى: إمكانيات في طور التكوين. أي إمكانيات مفتوحة على التحوُّل والتبدُّل والتجدُّد بحسب ما تمليه السيرورة الإنسانية في العالم بطروحاتها المستجدة في كل عصرٍ جديد. ذلك ما سنرجئ الخوض فيه إلى مرحلة تالية.

من جهة أخرى، يتجسّد المحور الثاني لممارسات السلطة القمعيّة، في انتزاعها حقّ تشريع الظلم والقتل باعتبارها تمثل السلطة الدينيّة العليا. وبتعبير آخر، فإنّ السلطة السياسيّة في التاريخ العربي الإسلامي، تستمدّ شرعيّتها من واقع كونها السلطة المستخلفة في الأرض لحماية الدّين وتحقيق انتشاره، والذّود عنه أمام حركات الارتداد في الداخل، وأطماع الأعداء بالخارج. لكنّها (السلطة) لم تتمثّل هذا المفهوم تمثُّلاً حقيقيّاً، بل حرّفت محوره الرئيسي عن مساره الأصلي. ذلك أنها استحوذت على الشرعيّة السياسيّة لا لتكريسها لحماية الدين والدولة من أعداء الداخل والخارج، بل لتكريسها لحماية عرش الخليفة وذرّيّته من بعده، بعدما أدخلت على الإسلام نظام ولاية العهد الذي يخوّل للحاكم حصر السلطة في ذريته من بعده:

«إنه العرشُ يصقل مرآته ـ

صورةً للسماءْ

ويزيّنُ كرسيّهُ

بشظايا الرؤوس،

ورقش الدماء». (ص ١١)

أي أنها أصبحت السلطة المطلقة في الأرض، لأنها تمثّل الحقيقة المطلقة في السماء: «ملك يملك حتى يقتل شعبه معتمداً ربّه» (ص ٢٩١). ولكي تضمن بقاءها واستمرارها في الوقت ذاته، كان لا بدّ للسلطة من بناء القاعدة/الأساس من جهة، وإقامة محور يرتكز عليه بنيان الحكم من جهة ثانية. وبذلك، كانت القاعدة: الطاعة المطلقة، ومحور البنيان: تشريع القتل لكلّ ناكث طاعة، كما يتّضح في الشواهد التالية:

- «تلك قريش: لا مخرج إلا الطاعة أو نفنى». (ص ١٦)

- «يصرعكَ الحقُّ إن أنت صارعته». (ص ١١٩)

- «ذبح الثائر شرعٌ». (ص ١٢٢)

- «قَتْلُه سوف يطفئ نار الخروج، ويستأصل الخارجين». (ص ٢٨٧)

- قال قاتل الصحابي عبد اللّه بن يزيد بن عاصم مبرّراً قتله:

«ذلك أخْرى، ناكث طاعة - حزّوا رأسه». (ص ١١٠)

- من أقوال الحجّاج: «الخليفة عندي أخٌ للملائك والأنبياء، كلُّ من لا يقول بقولي: قتله حكمةٌ وصلاة». (ص ٣٥٣)

- يؤكّد الراوية عن خليفة ذاك الزمان، قوله: «بلى، قال: لي هذه البلاد، ولي الإرث والوارثون، ولي طاعة العباد». (ص ٧١)

- «الثأر يساوي بين العالم والجاهل». (ص ١١٥)

- راوٍ آخر يروي عن عبد الملك بن عمر قوله":

«شاهدتُ عبيد الله (بن زياد) وبين يديه رأس حسين (بن علي) والمختار (الثقفي) وبين يديه رأسُ عبيد اللّه،

ومصعب (بن الزبير) بين يديه رأسُ المختار

وعبد الملك (بن مروان) بين يديه رأسُ المصعب». (ص ٣٥٩)

- «شمسٌ تنشر أخبار القتلى وتوزعها في أكياسٍ ليست إلا أجساماً حيناً، ورؤوساً حيناً». (ص ٢٥٣)

إنها آهات أسلافنا، مطر غامر لكنه غامض، ليس له علّة ولا يمكن تفسيره بعقل أو منطق أو حجة أو أيّ سبب مقبول:

«تلك آهات أسلافنا

مطرٌ غامرٌ غامضٌ». (ص ١٩)

هكذا تصبح الكوفة رحماً للعذاب وقبراً للدماء:

«إنها الكوفة الدامية

فكرة قذفتها الملائك من شاهقٍ

ومشت فوقها

ألصقتها بوجه التراب

رحماً للعذابْ

والبقيّة في عهدة الرّاوية». (ص ٢٤)

ويصبح التاريخ أفقاً من نحاسٍ يسافر في أفقٍ من صدأ:

«أفقٌ من نحاسٍ

يسافر في أفقٍ من صدأ، -

لم أكن أتوقّع من خطوات الطبيعة

هذا الخطأ». (ص ٣٢٤)

ممّا يركز «الكتاب» على إضاءته بالإشارة إليه، أنّ السلطة في معناها الأشمل، لم تكتف بالاختيار الانتقائيّ للنصوص التي تعزّز مصلحتها من القرآن الكريم وحسب، بل إنها ابتدعت تأويلاتٍ تجاوزت بها حدود الشريعة الإسلاميّة بشكلٍ سافر:

«حربٌ صمّاء

بين لغاتٍ وتأويل ألف

لامٌ هاء

والأنقاض عقول حيناً

ورؤوسٌ حيناً». (ص ٢٦)

فيما يلي، نتابع بعض ما أورده (الكتاب) من تجاوزات السلطة للحدود التي أوضحها الشرع في النُّص القرآني وأحاديث السيرة النبوية على حدٍّ سواء:

«سوّوا من كلمات اللّه سيوفاً

وبنوْا من معناها

ما طاب لهمْ ـ دوراً وقصوراً

للسيّافين». (ص ٣٤١)

الإشارة هنا واضحة إلى أنّ السلطة اعتمدت تأويل المعنى في النُّص القرآني بما يخدم أغراضها ومصالحها. ويبيّن المقطع الشعريّ ذلك عبر محورين: الأول: تشريع السلطة لنفسها الحقّ في القتل وإنزاله بكلّ ناكث طاعة أو معارض لها، بمن فيهم صحابة رسول اللّه. وقرينتهم في ذلك ـ كما يبدو ـ، قول اللّه تعالى في القرآن الكريم: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا اللّه وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم» الآية ٥٨ من سورة النساء(118). والثاني: استيلاء السلطة على بيت مال المسلمين واستباحتها صرف الأموال على ملذاتها ومصالحها الخاصة من جهة، وشنّ الحروب لصيانة العروش لا الإسلام. وفي ذلك تجاوز لما فرضته الشريعة في القرآن الكريم: «إنما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلفة قلوبهم وفي الرقاب والغارمين وفي سبيل اللّه وابن السبيل فريضة من اللّه واللّه عليم حكيم». (الآية ٥٩ من سورة التوبة).

إنّ روح الشريعة الإسلاميّة في جوهرها، سواء في النُّص القرآني أو السنّة النبويّة، ترتكز ـ بعد التوحيد ـ إلى محور ذي قطبين: **الأول**: العدالة الانسانية: «إنّ اللّه يأمر بالعدل والاحسان وإيتاء ذي القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي يعظكم لعلّكم تذكّرون» (الآية ٨٩ من سورة النّحل). **الثاني**: العدالة الاقتصاديّة: «ليس البرّ أن تولّوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكنّ البرّ من آمن باللّه واليوم

الآخر والملائكة والكتاب والنبيّين وآتى المال على حبّه ذوي القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفي الرّقاب وأقام الصلاة وآتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا والصابرين في البأساء والضرّاء وحين البأس أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتّقون». (الآية ١٧٦ من سورة البقرة).

وإذا كانت السلطة العربية الاسلامية قد تمسكّت بوجوب طاعة أولى الأمر في قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا اللّه وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شيء فردّوه إلى اللّه والرسول إن كنتم تؤمنون باللّه واليوم الآخر ذلك خير وأحسنُ تأويلا» (الآية ٥٨ من سورة النساء) فإنّ هذه الآية جاءت مسبوقة بآية تتقدّم عليها وتتضمّن أمر اللّه الواضح لولاة الأمور أن يحكموا بالعدل. فالعدل وتأدية الأمانات إلى أصحابها (أي تقوى ولي الأمر وتنفيذه للشريعة) هما الشرطان الموجبان للطاعة: «إنّ اللّه يأمركم أن تؤدّوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل إنّ اللّه نعم ما يعظكم به إنّ اللّه كان سميعاً بصيراً» (الآية ٥٧ من سورة النساء).

وبذلك فإن «الكتاب» يتّهم السلطة العربية في التاريخ الاسلامي بأمرين: **الأول**: استبدال العدالة بالاستبداد المبني على الظلم والطغيان، وتجاهل قوله تعالى: «ادع إلى ربّك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إنّ ربّك هو أعلم بمن ضلّ عن سبيله وهو أعلمُ بالمهتدين» (الآية ١٢٤ من سورة النّحل). **والثاني**: تأويل النُّصوص الدينية تأويلاً سياسياً يخدم المصالح الخاصة للسلطة، ويبرّر استحواذها على المال وإباحة المدن ومن فيها، باسم اجتثاث الفتنة لحماية الاسلام. وفي ذلك اجتزاء لغضّ الطرف عن بعض النُّصوص من جهة، ومخالفة لبعضها الآخر من جهة أخرى؛ كمخالفة أمر السماء في قوله تعالى: «وإذا أخذنا ميثاقكم لا تستفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم ثم أقررتم وأنتم تشهدون ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقاً منكم من ديارهم تظاهرون عليهم بالإثم والعدوان وإن يأتوكم أسارى تفادوهم وهو محرّم عليكم إخراجهم فتؤمنون ببعض الكتاب وتكفرون ببعض فما جزاء من يفعل ذلك منكم إلا خزيٌ في الحياة الدنيا ويوم القيامة يردّون إلى أشدّ العذاب وما اللّه بغافل عما تعملون» (الآيتان ٨٣ و ٨٤ من سورة البقرة). وقرينة «الكتاب» في إبدال العدالة بالاستبداد والعدوان عبر الانتقائية والاجتزاء، تستند أول ما تستند إلى تدشين عصر الخلفاء الراشدين الأربعة بقتلهم

الواحد إثر الآخر بالسمّ أو الطّعن، وبقتل صحابة رسول الله (ص١١٢)، والأئمة، والفقهاء، ومن ثمّ، قتل الخليفة الخامس عمر بن عبد العزيز مسموماً.

يضاف إلى ذلك، سلسلة الأحداث الماثلة والممارسات الفاجعة التي خبّر بها الراوي ونذكر منها ما يلي:

أ ـ في حوارٍ بين معاوية والفقيه أبي ذرّ الغفاريّ يسأل الأخير معاوية:

ـ «كيف تسمّي مال الناس بمال اللّه»؟

ـ «ألسنا خَلْقَ اللّه، وكلّ الناس وما ملكوه ملكٌ للّه؟»

ـ «غطاء. قولوا هذا المال سواء بين النّاس، وأعطوا، واسوا الفقراء» (ص ٢٦) نُفي الغفاريّ خوفاً من إثارته للفتنة ومات وحيداً في المنفى.

ب ـ أمر والي خراسان بجرّ موسى بن كعب بلجام حمار. دقّوا أنفه وكسروا وجهه قبل أن يُؤمر بصلبه. جاء جاره ليشهد ببراءته: «وثنى الراوي: شهد الأزديُّ، وكان إليه الأقرب: «موسى جاري، وهو بريء» (ص ٢٣٠) فأمر الوالي بصلبه معه. وفي ذلك تجاوز لقوله تعالى: «ومن أظلم ممّن كتم شهادة عنده من اللّه وما اللّه بغافلٍ عمّا تعملون» (من الآية رقم ١٣٩ من سورة البقرة: راجع الآية كاملة في الهامش(119)).

جـ ـ عندما كانت السلطة تبيح غزو المدن التي تظهر بها تجمّعات ثورةٍ أو خروج، كان قادتها يبيحون النساء وفضّ العذارى وقتل الناس، أشرافهم وأطفالهم وكتّابهم (ص ١٠٩). بل كانوا يقتلون «الرجال النّساء الذراري والكلاب وما دبّ حتى الدجاج، ويتركون المدينة قفراً» (ص ٣٦٨). وكان قائد جيش أبي مسلم الخراساني يقول: «من يلق أسيراً فليضرب عنقه، وليأتِ برأسه» ص (٢٤٨). وقد حرّمت النصوص الشرعية قتل الأسرى وإخراجهم من بيوتهم (راجع الآية ٨٤ من سورة البقرة) كما حرّمت قتل الحيوان أو إيذاءه دون سبب: «وإنّ لكم في الأنعام لعبرة نسقيكم مما في بطونها ولكم فيها منافع كثيرة ومنها تأكلون» (الآية ٢٠ من سورة: المؤمنون).

د ـ عندما غزا سعيد بن العاص طبرستان ليفتحها سأله أهلها الأمان: «سألوه الأمان، فأعطاهم/وثقوا فيه واستسلموا/فاتحين له حضنهم/لم يكن وعده

صادقاً: حزّ أعناقهم واحداً واحداً» (ص ٢٥). وفي ذلك تجاوز لما نهت عنه الشريعة الإسلامية من نقض للعهود: «والذين هم لأماناتهم وعهدهم راعون والذين هم على صلواتهم يحافظون أولئك هم الوارثون الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون». (الآيات ٨ و ٩ و ١٠ و ١١ من سورة: المؤمنون).

هـ - وإن كان ضيق المجال لا يتسع للاكثار من الشواهد التي حفل بها «الكتاب»، فإنّ من أكثر التجاوزات قسوةً وإعراضاً عن حدود اللّه، ما اقترفه الحجّاج في حصاره للمسجد الحرام:

« - قلتُم: مسجد حرام؟
طوّقوا كل أبوابه
عندما أرفع العمامة عن رأسي، افجأوهم
واحصدوا غابةَ الرقاب بأسيافكم، وقولوا:
هوذا مسجد الفناء
السماءُ يدٌ في يدي
والخليفة منها: لا يشاء الذي لا أشاء». (ص ٣٥٦)

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ «الكتاب» يبيّن بوضوح أنّ نزعة القتل والتدمير والطغيان لم تكن سنّة السلطة وحدها، بل كانت أيضاً سنّة الثوار والعصاة والخارجين أنفسهم. أي أنها كانت لغة العصر، وسمة عامة يتساوى فيها الحاكم والمحكوم. فعندما دخل شبيب بن يزيد الخارجيّ الكوفة، قتل الزهّاد والصالحين من الخوارج محفّزاً صحبه على القتل لأخذ الغنائم:

«دخل الكوفة:
الخوارج في المسجد، القصر،
أسيافهم حصادٌ - وشبيب يقول
لأصحابه:
«لا غنائم، إنّي
واهبٌ ما غنمتُ» (ص ١٤٨)

هكذا نجد أنه «بتأثير من قوّة المال تأخذ الأشياء (اللأحيَّة) مكان الإنسان والأحياء»(120). فعندما لا يعامل الأحياء بشرف وكرامة تنهار المعايير الانسانية حيث تأخذ الغنائم من ذهب وفضة وسواهما مكان الانسان وقيمته.

ويتساءل الشاعر في «الكتاب»:

- «أفليس الدين فضاءً سمحاً، لا قسرٌ فيه، لا إكراه؟» (ص ٢٩٤).

- وهل هنالك طاعةٌ للمخلوق السادر في معصية اللّه؟ (ص ١٩٤).

- «إنسانٌ مؤمنٌ لا يعرف مأوى إلا تحت ثيابهْ، لا يعرف غير اللّه، ويبقى، مطروداً خارج بابه؟» (ص ٩٦).

- وكيف يطاع عبد الملك بن مروان وهو القائل: «كلّ من قال لي: اتّق اللّه» أقطع رأسه؟! (ص ١٥٨)

- وهل يحلّ أن يشهد أربعون شيخاً ليزيد بن عبد الملك وهو يُحتضر «كلاً، ليس على الخلفاء حساب، كلاً، ليس على الخلفاء عذاب» (ص ٢٠٢).

- وأين العدالة في قتل الإمام أبي حنيفة لرفضه تولّي القضاء في بغداد؟ قيل إنّه سُقي سمّاً، وقيل: كان يُساط كل يومٍ حتى مات في سجنه، (ص ٣٧٢).

- وماذا يخوّل للسلطة أن تحوّل المسجد الحرام إلى نهر من دماء؟

- وهل «يتلألأ نورٌ/في مشكاةِ دماء؟» (ص ١١٣).

وإذا حدثَ كلّ ما حدَّث به الراوي وكشف عنه في الماضي، فإنّ المصيبة التي تثير القلق والخوف تكمن في استمرارية الماضي الذي يكرر ذاته في الهنا والآن. فالقتل والاستبداد وروح العنف، ونهب أموال الخاصّة للعامة، والحكام للمحكومين، والأقوياء للضعفاء ـ والشمال للجنوب ـ كانت لغة العصر في الماضي، ولا تزال لغة العصر في حاضرنا المعيش: «عن أول الأبناء في سلالة الحاكم، قيل مرّةً: «مصدر كلّ علمٍ». وقيل عن هذا الذي يحكم حتى اليوم: «لا أوّل لا آخر للعلم الذي يكنّه». ويصمتُ الفقيه دائماً وينحني مصدقاً». (ص ٧١)

تاريخ يكرّر ذاته، لم يتغيّر فيه سوى أسماء الحاكمين والمحكومين، والقاتلين والمقتولين، والسالبين والمسلوبين، والمُورثين والوارثين، والشاعر يتساءل:

«كيف لي أنْ أواطن هذي الحياة، كما
رسموها وكما خيّلوها؟
أبداً، أتبدّل فيها ـ أبدّل يأساً قديماً
بيأسٍ جديد،
كأنّي أُبدّل ثوبي.
لن أواطن غير التمرُّد فيها والخروج عليها». (ص ٢٨١)

على مدى التاريخ العربي والانساني، قديمه وحديثه، وحدهم المبدعون ـ كما يرى أدونيس ـ هم الذين رفضوا، وخرجوا، وعصوا، وغايروا، وأعجزوا السلطة بعدم تمكينها من إخماد شعلة إبداعهم ونار ثورتهم ورفضهم، ومحو تاريخهم، سواءً تمكنّت من قتلهم أم لم تتمكّن. فكل عناصر الثورات السياسية عبر التاريخ العربي والإنساني، كانوا عرضة للنفي والاذلال والسجن والتصفية الجسدية. أما المبدعون (الكتاب والشعراء والرسامون والفنانون والعلماء والمخترعون)، فهم النخبة العليا التي كتبت تاريخ الوجود بمعناه المعاصر. هم خالقو الانجازات التي حققتها الذوات الحرّة في مساحة الزمن الحرّة:

«منبوذون، ولكن
في كلّ صعود، أو كلّ هبوطٍ
نحو جذور المعنى،
أثر منهم». (ص ١٥٥)

هكذا يستعير أدونيس «الكوفة» بما هي «المكان» ليكشف كشفاً فاضحاً عن واقع «الزمان». عن تجربة حقيقية للتدمير الذاتي، تشير إلى ماضٍ يسبق المتن (الخيال والتخييل) وإلى مستقبلٍ يتأرجح في برزخٍ زئبقي. حيث يبدو المستقبل من خلال الحاضر المعيش بكلّ تناقضاته، وثقل سلبيّاته المُعادة واللاّمتجاوزة في آن واحد، عرضةً لتكرار الإخفاقات المريرة التي عرّاها السرد التاريخي في «الكتاب» تعريةً كاملة.

ولكن، هل ينحاز أدونيس في النهاية، إلى فكرة «التكرار الأبدي» في التاريخ

«لأحداث متطابقة» حسب رؤية بلانشو، أم هل يميل إلى استبدال هذه الفكرة «بحركة صيرورةٍ جدليّة» تترك الفرصة متاحةً لتطور جدليّ يتيح للذاكرة الانتقال من التذكّر الشخصي إلى التذكّر التاريخي؟! ذلك ما نرجئ الخوض فيه إلى فقرة لاحقة نستجمع فيها النتائج الرئيسة لقراءتنا «للمدينة الرمزيّة».

تحت وطأة هذا الواقع الحتمي، بمكوناته الثابتة (المدينة الرمزية ـ المكان) والمتحولة (الأحداث الزمنية الفاجعة) يأخذ الخوف مأخذه من قلب الشاعر فيرى الواقع وكأنه: عالم غادره الاله!

ذلك أنّ الشاعر يقع في شراك اللحظات التي تهدّد رؤيته للعالم والتاريخ، باستحالة التغلُّب على الطبيعة الاعتباطيّة لتجربة التدمير الحقيقي كتجربة معروفةٍ ومعطاةٍ سلفاً من الماضي، وقائمة حقّاً في الحاضر. وبتعبير آخر، فإنّ الشاعر يقع في شراك اللحظة التي يلتقي فيها الخيال الشعري وتاريخ الأحداث الحقيقيّة، ليصبّا معاً في بحيرة العدم ذاته. في تلك اللحظة التي تتطابق فيها العلاقة بين التاريخ والخيال ليشكّلا إطاراً دائرياً ينغلق ليطبق على الحالة الروحية للشاعر في زمن النّص، يلوح الواقع أمام عينيه وكأنه عالم غادرته الرحمة الإلهيّة:

«قتلى، ودعاةٌ
ودعاةٌ ـ قتلى
والناجون دماء مهدورهْ.
أُصغي لأراغن هذا النّوح
الطّالع من أنقاض الوقتْ
النّازف من أعناقٍ مكسورهْ ـ
ما أخفى فيها صوت اللّه،
كأنّ اللّه الصمتْ». (ص ١٩٨)

هكذا يتحوّل الشعر جرحاً ينزف منه العالم، ويصبح الزمن ايقاعاً لِنَوْحٍ خفيض وأنين صامت في أعناق مكسورة. وتتحول الحياة مهرجاناً لا يحتفل فيه العالم إلا بالموت.

ووقوع الشعراء في شرك «البنية الدائريّة للُغة الخيالية» حسب تعبير بلانشو، شائع في الأدب الإنساني برمته. فحين كان وباء الطاعون ينتشر في العالم إثر الحروب والمجاعات، كان الشعراء والروائيون يصفون حصاد الوباء للأرواح بنفوس مفعمة بالحسرة والتساؤل عن غياب الرحمة الإلهية، وإعراضها عن نجدة الإنسانية ونشلها من عذاباتها. ففي رائعته: «الوليمة إبّان الطاعون» يشبه بوشكين البيوت بقبور باردة مسكونة بالأحياء المنتظرين لموتهم. أما الشوارع والأرصفة فقد تحولت موائدَ مُعدّةً لوليمة الموت، إذ حوّل القساوسة مكان عملهم المعتاد في المقابر إلى الأرصفة حيث الموت يحصد الناس جماعاتٍ لا فرادى(121).

ورغم أن بوشكين قد خفّض من لهجة المساءلة عن غياب الرّحمة الإلهية يصرخ القسّيس قائلاً: «أوه يا وليمة الموت التي غادرها الإله»(122). ويرى لوتمان أن هذه الثورة غير المباشرة ضدّ غياب الرحمة الإلهيّة هي الوجه الآخر لثورة الشاعر ضدّ الخوف ودفعه بعيداً كي لا يتمكّن منه. «حيث تصدر هذه الثورة عن نقطة رئيسية هي رفض الاعتراف بقوّة وباء الطاعون»(123). إنها تجسد عصيان الشاعر للخضوع للخوف من الحدث المدمّر أو الاستسلام له.

في «الكتاب» نعثر على ما يتضمن هذه المقولة، بصورة تقريرية تتضمن التساؤل عن الرُّحمة الالهيّة تساؤلاً مضمراً حيناً:

«ما أوضح هذا التاريخ: سيفٌ على
عنقٍ، وربٌّ ساهرٌ يرحم» (ص ١٥١)

أو بفيضٍ من الأسئلة التي تملأ صفحات «الكتاب» والتي تضع طراز وجود الذات الكاتبة نفسها موضع السؤال حيناً، وتجربة التدمير الحقيقي التي سادت في الماضي ولا تزال قائمة في الحاضر، موضع السؤال أحياناً أخرى:

- «أتُرى، يتحوّل جسمي؟
أَشراع هو الآن - ماجت عواصفُ أتراحه
ورمته إلى مرفأ غيهبيّ؟
أنايٌ والتمزّق إيقاعه؟
أهو الآن يرقى والفجيعة معراجه؟
أهو الآن يهوي والمراراتُ أدراجه؟ (ص ٣٠)

- «مَنْ تُراني هنا، الآن، أو من تراني هنالك؟
أسأل هذا الحطامْ
أم أُسائل هذا التراب الحكيم؟ تُراني
شبحٌ طائفٌ
بين هذا الحطام وهذا الكلام؟» (ص ١٧)

- «النُّبواتُ ثوبٌ
نسجته بأهدابها أرضُنا
والسماءُ وأفلاكها تدور على أرضنا ـ
فلماذا
كلّ شيءٍ عليها خواءٌ؟
ولماذا كلّ شيءٍ أصمُّ وأعمى؟
ولماذا
نتدوّر فقاعةً من زبدْ؟
آهِ من أرضنا وواهاً عليها
أَبدٌ من قيودٍ
سابحٌ في أبدْ» (ص ١٦٢)

- «أتراني عرّاف هذا الغبار،
ونحّاتُ هذي الغيوم؟» (ص ١٦١)

- «أمشي ـ لكن
تتباطأ، تلهو، لا تتبعني:
هل تعبتْ أحلامي منّي»؟ (ص ١٨٦)

- «ولماذا، إذن، يغسق الحلمُ فيَّ،

وينسخُ ما قلته، ما أقول؟» (ص ٢٨٢)

- «[..] كيف، من أين للشِّعر أن يغلب الرّمل، أو
أن يغيِّر هذا الفضاء؟
أتراني كغيري: أصنع من شهواتي
حبالاً، وأجرّ السماء؟» (ص ٢٥٣)

- «أتراه الواقع حلمٌ
يحيا طفلاً ـ مصلوباً
قُطعت رجلاه؟» (ص ٢٨٦)

- «فرداً ـ من أين لفردٍ أن يصنع ثورةْ
إلا في كلماتٍ، في أوراقٍ؟
جمعاً ـ يا للهولِ، تكون الثورةُ
مرعى، وقبائل ثيرانٍ». (ص ٢٩٣)

ذلك هو السؤال الذي يعطي نفسه حقّ الدخول في كلّ شيء، والذي يضع الذاتَ والانسان والتاريخ والعالم والوجود، موضع المساءلة، وهو الذي يفتح ما تغلق الدائرة في الشِّعر والوجود معاً:

«باسم أولئك السائرين
إلى النُّور،
في غيهب الكرة السائرةْ،
يفتح الشّعر ما تُغلق
الدائرةْ». (ص ١٠١)

هكذا نجد أنّ الشاعر الذي يكتب تحت وطأة تاريخ يحكي تجربة مريرةً من التدمير الإنساني الذي ساد في الماضي، ولا يزال سيّداً في الحاضر، نجده يسقط في زمن النّص، بين الفينة والأخرى، إلى نقطة تتجاذبها قوّتان: الأولى: رغبته الملحّة في العثور على الكليّة، وتحقيق ذاته في وحدة العالم. والثانية: شعوره بسطوة واقعٍ مُغرِّب يمعن في تمزيق هذه الكليّة وتشتيت وحدتها واستمراريتها.

وإذ يتأكد الشاعر من حضور قوّة سلبيّة مستقرّة في الوجود، وينهض لمجابهتها متحصناً بخدعة اللُّغة والفكر والشّعر، يعي تماماً، أنّ الشّعر لن يمنع سقوطاً حاصلاً أو يمحو سلباً مستقرّاً؛ لكنّه في الوقت ذاته، لا يعدم الأمل في بريق قد يضيء الطريق يوماً:

«ربّما، سوف يبقى شعاعٌ يقول

لتلك المدينة: عيناكِ لا تبصرانْ،

ربما سوف تبقى طريقٌ

تقود المكان إلى لا مكانْ». (ص ٧٥)

هكذا ينشطر النّص على ذاته، بانشطار الذات التي تُنشئه. فنجد أنفسنا في «الكتاب» أمام عالم تصطرع فيه التناقضات العنيفة في زمن الكتابة لتشطره إلى عــالمين: الأول: عالم غادرته الرحمة الإلهيّة وأدار الإله فيه ظهره لمعاناة الانسان، ويظهر الشاعر فيه وهو يقول بروحٍ تتحرق بجروحها، وقلبٍ يتفطّر ألماً من تصدّعات الإنسانية والخوف عليها من المآل إلى العدم والانتهاء:

«لا أعرف كيف أعالجُ قلبي، وهو المتقلّبُ ـ

يعلو، يهوي، ويقلّبني ويجيء ويمضي

ويسائلني:

أين حضوري من أمسي؟

من أين أنا؟ من يرشدني

لأُسائلَ نفسي عن نفسي؟» (ص ١١٩)

وقوله:

«طائر في سماء الشآم تنبّأ، لكن

لا يقول نبوءاته، ـ

مالحٌ ماءُ هذي الدقائق، والقحط يجرد عن

شجر الحلم أوراقه». (ص ٢٧٨)

والثـــانـي: عـالمٌ، تضيئه المجرات الضوئية في السماء، وأرضه خيامٌ تتلألأ حبّاً. عالمٌ يظهر فيه الشاعر بطلاً داخلاً إلى العالم بقوام جبلٍ وقامة ريح وروح نبيّ. بطلاً داخـلاً بذاتٍ أصليّة مـالكةٍ لحريتها وفـاعليّتـها وتفـردّها وقدرتهـاً على الحبّ والابداع. ذات تحوّل ذاتها موضوعاً لفكرها الخاص لتصبح ذاتاً مفارقةً، متعالية، يكوّنها الفعل الشّعريّ ويتكوّن بها ومن خلالها في آن واحد:

«حظُّك الأكمل

أنك الشهوة الجهيرة والفتنةُ المعلنة؟

أنك الهائم المترحّل في غيهب الأمكنة،

حظُّك الأجملُ

أنّك العصفُ ـ ينقضُ ـ يستأصلُ

ولكَ البدءُ: تجتاحُ، أو ترحلُ» (ص ٣٢٦)

هكذا يجابه الشاعر خوفه بالردّ الاستعلائي، ويطوّع يأسه بالعروج صعوداً فوق عرضيّة الزمـان والمكان بحركة تنطلق مندفعةً إلى الفكرة المطلقة. أي إلى الغاء الزمان والتحقُّق الأزلي في اللاّزمان، في اللاّنهائي(124).

ويذكر خوف الشعراء وتسـاؤلهم عن غياب العدالة الإلهيّة بالشاعر الكبير دانتي، في الكوميديا الالهيّة. حيث يسائل دانتي (اللّه أو المسيح)، هل أشاح بعينيه عن رعاية إيطاليا ووجّه عدالته إلى أماكن أخرى؟ وهل أدار عينيه عن بلاده بسبب مساوئها المشينة؟ أم هل يعاقبها بهذا الجحيم لحكمة لا يدركها الناس؟(125):

ـ «وإذا أبيح لي القول، فإني أسألك يا جوبيتير الأسمى، يا من صُلِبْتَ في الأرض من أجلنا: هل اتّجهت عيناك العادلتان إلى مواضع أخرى»؟

ـ «أم أنّ هذا تدبيـر تعـدّه في أنوار حكمـتك، في سـبـيل يعلو حـقّـاً على مداركنا»؟(126).

هكذا يقع دانتي فريسةً في شباك الدائرة التي تطبق عليه، كلّما التقى التاريخ والخيال الشّعري ليصبّا في عدمٍ واحد: عدم الماضي والحاضر معاً. ذلك هو السبب المسوّغ لسقوط دانتي في معظمً الأناشيد مغشياً عليه من شدّة الألم أو من شدّة البكاء، كلّما كشفت له رحلته عن قوّة السلب المستقرّة في العالم. فإذا ما تعالت على

قوّته وتمكّن منه الشعور بعجزه عن حماية بلاده من سقوط لازم وموتٍ وشيك، أنشد شعراً ينعى فيه فلورنسا ويشيّعها إلى الجحيم:

ـ «أنعمي يا فلورنسا، ما دمتِ جدّ عظيمة، حتى لتضربين أجنحتك فوق البحر والبرّ، ويُشيَّع اسمكِ في الجحيم!»(127).

في «الكتاب» ثمّة ما يقع مغشيّاً عليه بين فترة وأخرى، لكنّ من يلمّ به الغشيان، ليس أدونيس، بل قلبه، وإيقاع شعره الداخليّ:

«قلبٌ ـ لا من لحمٍ،
من وسواسْ
لا يحيا إلا مجروحاً
ينزف بين قلوب الناس» (ص ٢٥٢)

يقول الراوية: «تحت العنق المذبوح أنينٌ
لا يقدر أن يذبحه سيفٌ». (ص ١٤٣)

ويقول أدونيس، كلما كشف له ارتحاله عن قوّة السلب المستقرة في العالم، نشيداً يحيّي به الثائرين والمعذبين والمحبين والشعراء:

«لوجوهٍ
لونها حسرةٌ وارتياب
لجفونٍ
غرقت في مياه الوداع،
لأيدٍ
كلّ ما فعلته قيود
لنجومٍ تفكُّ القصائدُ أزرارها
لتحيّيَ عُرْيَ المساءْ،
أنسج الآن صدري غطاء
وأضمّ الفضاءْ». (ص ١٤٣)

هكذا يكمل أدونيس ارتحاله في الحياة، «يبصر في مرآة من أدمعه، آلام الفقراء، يبصر في مرآة من قاموس هواه، تيه الشعراء» (ص ١٤١) ويغني باسم عطرٍ جريح، عطر شعرٍ يسافر في عنق الرِّيح، يغنّي لبلاد يعشقها، ويقضُّ مضجَعَهُ حبّها، مغتربٌ فيها وغريب في البعد عنها، يرتحل عنها كي يفهمها، لا تستقرّ به المنافي، ولا يشكو إلى أحد:

«ما زلتُ أجهلها

ما زلتُ أخبط فيها خبط مغترب

لا يستقرُّ، ولا يشكو إلى أحدٍ ـ

تلك البلاد التي سمّيتُها كبدي». (ص ١١٨)

تلك البلاد التي أصبح الموت فيها أليفاً مثل الخبز ومثل الماء. موت فيها يجري في الأشياء، وفي الكلمات فيزلزل ايقاع الشّعر، وفي اللُّغة فيُميت المعنى:

«حُلْمٌ، ـ

موتٌ

يجري في الأشياء وفي الكلمات

يزلزل موسيقاها ـ

يوغل في الإيقاع،

ويشطح في طبقات الصَّوْتْ

موتٌ ـ

يعطي للمعنى

وجه الماء ـ يُميت الموت» (ص ٢٣٢)

لم تعد للشاعر حيلةٌ يدافع بها الموتَ عن بلاده، سوى الموت. الموت في الكتابة التي تفتح ما تغلق الدائرة. الموت في شعر يحرّر المعنى من الذبول والموات. موت يُميت الموت ليعيد للمعنى ماء الحياة.

جمود العقل:

على صعيدٍ آخر، تظهر الخرافات في المدينة الرَّمزية رديفاً للجهل، بما هو عطالة العقل عن التنبُّه والتفكير، وسهولة الانقياد لما يقوله الآخر أو يفعله، كمسلّماتٍ تحظى بالقبول البليد دون بذل أية محاولة للمساءلة حول صحتها، أو البحث عن أي مبرّر يسوّغ قبولها عقليّاً:

«عجباً! يُبعث الميّت،

ويبقى

الحيُّ

دفين خرافاته». (ص ٣٠٤)

يعتمد أدونيس في كشفه عن بعض الخرافات الشائعة عند العرب، والتي تنمُّ عن جهلٍ مطبق، استعمال أسلوب السخرية بفنيّات أسلوبية عدّة. حيث تأتي السخرية بصيغة التقرير حيناً، وبالتضمين الخفيِّ حيناً، وبطرح الأسئلة المبتورة عن الإجابات أحياناً أخرى. ومما ورد بصيغة السخرية المباشرة، ما خبّر به الراوية عن مسيلمة النبيّ الكذّاب: «كان لكي يستغوي بعض الأعراب، يمارس علم النيرنجات: رقىً، تعزيماً، زجراً، سحراً. يصنع راياتٍ من ورقٍ، ولها أذيال ولها أجنحة، ويعلّق فيها أجراساً ويطيّرها في الرِّيح ويهتف: أصغوا هذي خشخشةُ لملائكة تأتيني في زجلٍ ربّانيٍّ». (ص ٣٣٢) وإذا كانت ادّعاءات مسيلمة تحظى بالتصديق من جماهير الأعراب، فإنّ رفضها بالسخرية منها بصيغة تقريرية مصحوبة بالتعليل، يأتي بصوت شاعرٍ مجهولٍ من قومه، يقول: «أكلت ربَّها حنيفةُ من جوعٍ قديمٍ بها ومن إعواز» (هامش ص ٣٣٢). حيث يرى الشاعر أن طول المكوث بالجوع والإعواز، يُهيّئ الناس المسحوقين لقبول أية معجزةٍ تنشلهم ممّا هم فيه من حالة البؤس الميؤوس منها.

راوٍ آخر يروي: «اعقل خيطاً حين تسافر: هذا رتمٌ. حين تعود، افحصه - إن كان، كما تركته يداك، فزوجك ما خانتك، وإلا فاصرخ: زوجي خانتني» ص (٣٣٤). هنا أيضاً، تأتي السخرية في الهامش الأيسر للصفحة، بصوت شاعرٍ مجهول. وفي موضع آخر، تأتي السخرية بصوت عليّ بن أبي طالب:

«أقبلوا ينصحون عليّاً:

ـ لا تحاربهم اليوم، فالقمر الآن

في العقرب، الرأي أن تتريّث،

ـ لكنْ،

لي أنا قمرٌ، ولهم آخر». (ص ٣٣٦)

وفي حوار بين الحطيئة ومن حضروا موته، نستشفّ سخريّة ضمنيّةً تتبطن قول الحطيئة باشارة مركّبة المدلولات:

«هل توصي للفقراء بشيء؟

ـ أن يبقوا ما عاشوا

يستجدون. سؤال الناس تجاره

لا تخسرُ. كلّ سؤالٍ ربحٌ». (ص ٣٤٤)

وكأن الحطيئة يهزأ بصورة ضمنيّة عبر تحميل كلمة «السؤال» مدلولين شديدي التناقض والتنافر. فالإنسان يُخلق في الوجود طفلاً أميّاً، قابلاً للتعلم عبر امتلاكه لملكة العقل. ولكي يتعلّم، لا بدّ له من الرحيل الدائم عن سواه، وعن نفسه. هكذا رسم الوجود له دوره:

«دائماً في رحيلٍ

عن سواه، وعن نفسه، ـ

هكذا رسمته الفصول على وجهها». (ص ٢٩٨)

لكنّ السؤال الذي ينبغي أن يرحل الانسان به واليه، هو سؤال الوجود بحثاً عن المعرفة والحقيقة، لا السؤال بمعنى الاستجداء والمذلّة. هكذا تتحول السخرية مولّداً ضمنيًا للدلالة، وتتحول كلمة «السؤال» محوراً مغناطيسيًا يجتذب إليه من الدلالات المتناقضة ما يلي:

١ ـ الإنسان هو المنادى من قبل الوجود لكي يتعلّم، ويبحث عن المعرفة والحقيقة عبر «السؤال».

٢ ـ «السؤال» في جوهره، مرتبط بتوجهات الإنسان نحو المعرفة التي تتيح للعقل أن يحقّق صورته العليا، وليس مرتبطاً بالاستجداء والذل والاعتماد على الآخر في رزقٍ أو فعلٍ أو فكر، أو سوى ذلك كله.

٣ ـ «السؤال» إطلاقاً، هو ربح للإنسان. فهو حسب رؤية الحطيئة تجارة لا تخسر، كل سؤالٍ ربحٌ.

٤ ـ فمن أعرض عن «السؤال الوجودي» الصّعب، الذي يتطلّب جدّاً وتعباً وشجاعة وإرادة، ورضي بالاكتفاء بسؤال الناس بحكمه الطريق الأسهل للعيش، سيبقى ما عاش فقيراً وذليلاً. فالانسان هو الذي يحدّد نوع حضوره في العالم. وبالتالي فإنّ الذليل الذي يستجدي سواه، هو الذي اختار الضّعة والمهانة نمطاً لحياته، وهو المسؤول عن تغيير هذا النمط، لا سواه.

في فقرة لاحقة، يؤكد الحطيئة هذه المقولة، عندما يرفض أن يعتق عبده «يساراً» وكأنه يؤكد بسخرية أنّ العبد هو الذي يصنع عبوديته بيديه، وإنْ هو لم يحرّر نفسه بيديه فلن يحررها أحد سواه:

« ـ ويسارٌ هل تترفّق هل تعتقه؟

ـ لن أعتقه:

مملوكٌ أبداً ما دام هنالك عبسيٌّ». (ص ٣٤٥)

انطلاقاً من مقولة إرادة القوة النيتشويّة، يُحمّل النص المرأة ـ بصوت الحطيئة ـ مغبّة أوضاعها المترديّة في العالم كله:

ـ ماذا عن أبنائك؟

ـ ما لي،

لا للأنثى بل للذكر

ـ لم نقرأ هذا في خبر أو أثر.

ـ ما هذا أمرُ اللّهِ،

ولكن، هذا أمري». (ص ٣٤٤ ـ ٣٤٥)

وللسخريّة ظهورات ضمنيّة أخرى تتبطّن العديد من الأسئلة التي يطرحها

النص على مدى «الكتاب»، ليتركها مبتورة عن أية إجابات ـ نذكر منها:

- «لا بداية، لامنتهى:
إنّها الأرضُ سكرانةٌ، ـ
ألنا الكأسُ ـ مكسورةً، أم لها؟» (ص ٢٨٥)

- «عجباً، ما له الفجرُ، قبّل أكثر من
مرّةٍ،
شفتي هذه المقبرهْ،
من هداه إليها، ومن أخبره؟» (ص ١٩٨)

- «أهو شرٌّ، إذا قلتُ: هذي المدائن منحلّة
تتهلهلُ مأسورةً
في حصونٍ ـ صَحَارَى
من دمٍ واقتتال؟
أهو شرٌّ، إذا قلتُ: لا تكترث، لا تبال؟» (ص ٣١٥)

ـ «كان الجهنيُّ يقول: «الإنسانُ مريدٌ قادرٌ، وله ما شاء» فسُمِّيَ كافر. صلبوه حيّاً، قيل: احتزّوا رأسَه. وله أتباعٌ قالوا عنه: «خسر الدنيا كي يربح نفسه». وثَنَّى الراوي: أتراه كما أكّد الجهنيُّ، القدرْ/كرةً في يد البشرْ؟» (ص ١٥٣).

وكأنّ الشاعر يتساءل في الفقرة الأخيرة: هل يعقل أن تُسمّى كل هذه الدماء المهدورة بغياً وطغياناً، وهذه الحقوق المسلوبة على غير حقٍّ، قدراً؟ أم هل الإنسان ـ وهو المريد القادر كما قال الجهنيّ ـ يخطّ قدره ويرمي بنفسه إلى التهلكة بخضوعه لقوى البغي والاستبداد؟!

هكذا تشكل الخرافات بما هي رديف للفكر البليد المفرغ من التصور والتساؤل، الوجه الآخر لجمود العقل وتحجره باحتواء معارفه الأوليّة، ومن ثمّ، خلوده إلى النّوم فوق أمجاد الراحة. ومما تجدر الإشارة إليه أنّ «الكتاب» يتضمّن دعوة الشاعر إلى أمرين:

الأول: عدم الاكتفاء بالمعرفة العقلية أو معرفة الفكر العلمي المرتبطة بالكم والمقدار، اكتفاءً كاملاً. فعندما يكون العالم خالياً من التصوُّر، والدهش، والحدس، والمفاجأة، والإبداع، فإنّ حضور الزمان في رؤية أدونيس، سيكون حضوراً زائفاً:

«لم يجبني عقل الكواكب عمّا

سألتُ:

أجابت قناديلُها». (ص ١٤٨)

فبينما تتراسب «علاقة المقدار، التي مادّتها المكان الميّت والواحد الميّت مثله»(128) في العقل، كنمط مفرّغ من الحيويّة، ومعيارٍ يخنق تصوُّرات الانسان عن الوجود بتكرارية مسطّحة وبليدة في آن واحد، تتوخّى توجّهات الشعراء المعرفة العليا بالتَّصور الخلاّق الذي يتيح للعقل أن يتحرر من المعرفة الحسيّة الأولى ومن المعرفة الوضعية، ليحقّق صورته العليا. وأدونيس في «الكتاب» وفي مشروعه الشعري بكامله، يرفض مقولة «كانط» التي تعتمد نتاج العقل المحض (العلم الوضعي) وتعتبر الحدس أدنى مرتبة من العقل. بل إنه يذهب في رؤيته أبعد من ذلك، أي إلى وجود حدس أعلى من العقل، به تستطيع «النفس أن تدرك ذاتها بذاتها، إدراكاً داخلياً لا إدراكاً خارجياً مقصوراً على معرفة الظواهر»(129). حيث يجد الإنسان نفسه من خلال علاقته بالوجود، وفهمه له، وليس من خلال علاقته بشيء معين أو كيان معيّن:

«أيها الجامحُ المارقُ -

ما أمرّ الطريق إلى الذات، في

نشوة العشق، يا أيها العاشق». (ص ٢٣٧)

إنها المعرفة التي يحقّق فيها الإنسان ذاته بعد أن يقدّم تضحياتٍ كبيرة متخلّياً عن جانبٍ من نفسه من أجل بلوغها.

هكذا يعلن الشاعر انشقاقه عن اللُّغة العلمية التي تمارس عقلنة الطبيعة، وتنتزع من الوجود سمته العليا بتضمنه لحقائق منحجبة لا تتكشف للإنسان إلا بالمقاربة الفينومينولوجية التي تتجاوز المعرفة العلميّة المعطاة سلفاً والمقيّدة إطلاقاً:

«ما سمّاه العالمُ عقلاً،

سأسمّيه

رمية نردٍ». (ص ١٤٩)

وبذا، تبقى محاولة عقلنة الأشياء والطبيعة في الوجود للسيطرة عليهما، مجرّد محاولةٍ احتمالية (رمية نرد) قابلةٍ للتغيّر والتبدُّل. فالعلم، على الصعيدين المفهومي والنظري، لا يني عن التحول والتطوُّر ونقض ما تمّ إثباته قبلاً، وسيبقى يخلق في كلّ عصرٍ مفهومات ومقولات جديدة عن العالم والأشياء.

ذلك هو المسوّغ لتحوُّل الأشياء في شعر أدونيس، من موجودات عيانيّة محكومة بجماديّتها الموضوعيّة، إلى موجودات نابضة بالحركة الكونيّة. حيث تتأوّه المدن، ويسبّح الحصى، ويتكلم التراب بلغةٍ حروفها زهر وعشب، وتفكّ النجوم جدائلها، وتمشط الشمس رأس الغروب، وينحني الفجر، ويقرأ الحقل للطير أشعاره، وترنُّ خلاخيل الغيوم، وحيث يخرج القمر من بيته حاملاً وردةً لابساً ثوب طفلٍ. فإذا كان الحدسُ يسير في اتّجاه الحياة في الكون، والعقل يسير وفق نظامٍ متّفقٍ مع قانون المادة وحركتها، فإنّهما بالضرورة معاً وجميعاً، يشكلان حلّيْنِ لمشكلةٍ واحدة هي: مشكلة الإنسانيّة بأسرها.

الثـــاني: عدم التسليم بيقينيّة التاريخ. فإذا كان أدونيس ينفي اليقين عن المعرفة العلمية نظريّاً ومفهوميّاً، فهو يقول بكلماتٍ أخرى: لا يقينيّة في العالم عبر التاريخ بما في ذلك التاريخ نفسه. الأمر الذي يستدعي وضع كل شيء في العالم بما في ذلك التراث والتاريخ، موضع البحث الدقيق والمعاينة النقدية، في كل لحظة من لحظات استغراقه في حركة الانتقال من صورة إلى أخرى. وفي ذلك إشارة إلى الفرق بين المعرفة القديمة والمعرفة الحديثة من حيث «أنّ العلم القديم يعتقد أنّه لا يعرف موضوعه معرفة كافية إلا عندما يتهيأ له تسجيل لحظاتٍ ممتازة منه. على حين أنّ العلم الحديث ينظر إلى موضوعه في كل لحظةٍ من اللُّحظات»(130). فإذا نظرنا مثلاً، إلى جسم يسقط من أعلى إلى أسفل، نقول: إنّ سقوطه بحركة تتجه إلى أسفل هو حركة طبيعيّة لأي جسم انفصل عن الأرض التي كانت مركزاً له، وسيميل بالطبع إلى استعادة مكانه. «ولكنّ (غاليله) رأى أنّه ليس هناك لحظة ذاتية، ولا لحظة ممتازة، وأنّ دراسة الجسم الساقط ترجع إلى ملاحظته في كلّ زمن من أزمنة سقوطه. فعلم الثقل الحقيقي هو العلم الذي يحدّد وضع الجسم في المكان بالنّسبة إلى كل لحظة من لحظات الزمان»(131). لذا، فإنّ معرفتنا بظاهرة علميّة ما، أو بظاهرة ثقافية ما، يجب ألاّ تُبْنَى على مجرد التعريف أو الوصف المجمل لحركتها بمعانٍ كليّة. ففي ذلك إهمال للزمان، أي لما تتعرّض له هذه الظاهرة في كل لحظة من

لحظات امتدادها من تحوُّلات وانقسامات تطرأ عليها. فلا بدّ من معرفة ما تخلّفه هذه التحولات من أثرٍ في المكان. تلك هي المعرفة التي تضع «جميع لحظات الزمان في مستوىً واحد، ولا تسلّم بوجود لحظة جوهرية، ولا بقمة عالية أو أوج، [..] هنا، يصبح تيّار الزمان هو الحقيقة الواقعية نفسها، وتصبح الأشياء (الأحداث) التي تجري فيه موضوعاً للدراسة»(132). وبذلك فقط، نتمكن من متابعة النموّ التدريجيّ للحقيقة الواقعية الجارية في المكان، عبر النموّ التدريجيّ للزمان. وفي ذلك ما يعطي هذه المعرفة حق الدُّخول إلى كلّ شيء: إلى المقموع، والمسكوت عنه، وما يتحصّن بجدار المحرمّات.

انطلاقاً من هذه المقولة، يجعل أدونيس من التاريخ في «الكتاب» موضوعاً للدراسة والمعاينة والتدقيق، لا في مجمله، ولا بمعانيه الكليّة، ولا عبر لحظات القمة وأوج الازدهار فيه وحسب، بل عبر كونه «زماناً» يجب دراسة أحداثه ووقائعه التي جرت في «المكان» في كلّ لحظة من لحظات امتدادها الزمني:

«تحت فَيءِ تباريحه،

يتعهّد ميراثه ـ غاضباً ـ حانياً

ويتابع ترحاله». (ص ١٥٦)

هكذا يتابع الشاعر ارتحاله في الطريق، بذاكرة تتنزّه فوق التراب، وتحت التراب، يقفو خطى أمّته، ويحلم أحلامها، ويخترق ما بنته من حجب وسدود. وإذ تتكشّف له الحقائق المرعبة في تاريخ هذه الأمة، تتوهج في دواخله المصابيح التي سمّاها جراحاً. لكنّه لا يزال يغني، ويكتب الشِّعر حائراً يهذي «كمن يمشي على أشلائه».

سجن وقتل وصلب في المكان، والزّمان المهرّج والمهرجان.

والانسان الذي يقول «بلغة النجوم الآفلة» يتحوّل إلى فقاعةٍ من زَبَدْ.

والشاعر الذي يقول: أنا الشهادةُ على سقوط الانسان في المكان، لا يملك إلا أن يرفع صوته برثاء أُمّته: ما أشقى الآباء، ما أفجع ميراث الأبناء! ثم يرثي عجزه: «وأنا، لا طريقي جنان، ولا خطواتي جحيم» (ص ١٥٧). فالشعر عاجز عن التغيير.

لكنّ علم الشاعر بهذه الحقيقة، لا يثنيه عن متابعة المسير. وإذ يتعهّد ميراثه

غاضباً حانياً، يتابع ترحاله لأن الشِّعر يوسّع الآفاق أمام الفكر، ويساعد في تحريره من الحبس داخل دائرة المعطيات أو المسلّمات. ذلك هو الأمل القابع كضوء محجوب خلف فتحة النُّفق. فالمساهمة في تحرير الفكر، مساهمة في تحرير الانسان.

مما يجب الاشارة إليه والتركيز على إضاءته، أنّ الرثاء الذي نعثر عليه في «الكتاب» سواءً أكان رثاء الشاعر لذاته، أو للانسان، أو للأمة، أو التاريخ، يخرج من نطاق الرثاء البكائي إلى أفق إرادة القوّة. وبتعبير آخر، فإنّ العودة إلى استجواب الماضي بكشف الحجب المسدلة فوق الحقائق المريرة، لا تحمل معنى خيبة الأمل والبكاء تأسُّفاً على ما كان، بل تحمل في جوهرها رسالة تحذّر من خطأٍ وقع فيه الآخرون. لكنّ هذا الخطأ، كان بالامكان تلافيه في الماضي، ولا يزال الامكان قائماً لتلافيه في الحاضر والمستقبل معاً:

«لا تسلْ عن زمانٍ وراءكَ، وارسمْ
على وجهك الصُّباحْ،
ما مضى جسدٌ من جراحٍ ـ لا
يجيء ليلقاك إلاّ على فرسٍ من
جراح». (ص٢٣٨)

وكذلك قول الشاعر:

«بُحّةُ صوتٍ، ـ
أُغرق فيها إيقاع المعنى وأَغرقُ فيه
عُنُق امرأةٍ ـ
ضع رأسك في مهواهُ،
واحلم ضدّ الموت». (ص ٣٠٣)

فمن يضع فكره في عنق امرأة ولأدةٍ للحياة لا يمكن أن يحلم إلا بولادة الحياة وضدّ الموت، سواءً أتت «المرأة» بدلالة الأنثى أو الأرض أو اللُّغة، أو أية دلالة أخرى.

هكذا تأتي صيغة النّفي السّالبة لتستفيد من الاثبات الخفي الذي تتضمّنه في باطنها. فالنفي أو السلب بهذا المعنى، لا يشير إلى عدميّة كاملة البتّة، بل يشير إلى معادلة واضحة: إنّ تاريخ أسلافنا، ترك وراءه خلاءً ولم يترك عدميّة تامة، وكلّ خلاءٍ هو خلاء قابل للملء إذا أُتيحت الشروط اللازمة لذلك.

تلك هي المقولة التي يبني بها وعليها «الكتاب» منطوقه، من أوّله إلى آخره. حيث تخرج هذه المقولة من أماكن الصمت والغياب، لتتجلّى أكثر ما تتجلّى في قول أدونيس:

«يزعم الراويةْ

أنّ هذا الحضور الذي يتغطّى بأسلافنا

ليس إلا غياباً، ـ

لا يرى من بهاء الحديقة إلا

وردةً ذابلةْ

أَتُرى هذه لغةٌ عادلةْ؟

غضب الأرض، حلم النباتات، وسوسة الباديةْ

لم يقل أيّ شيءٍ، ذلك الراويةْ

عن تهاويلها وتآويلها،

كيفَ؟ لا حقّ في الصمت للراويةْ.

هي ذي الشمس تهمِس للراويةْ،

وتكرّر مزهوّةً:

حكمةُ الضوء أبقى وأعمق من ليل صحرائك الداميةْ». (ص ٣٧٨)

لكنّ «حكمة الضوء» التي يردّ بها أدونيس على الراوية والتاريخ ردّاً استعلائيّاً، تبقى متسربلةً بغموضها، هاربةً من التجسيد المفاهيمي ومن أيّة تحديدات اكتماليّة أو ختاميّة؛ مع أنها تبدو لنا أشبه ما تكون بمقولةٍ تنمّ عن

احتوائها لمقولةٍ أخرى تتضمّنها، ولا يمكن أن نستشفّها إلا بالرجوع إلى السّياق الكلّي «للكتاب». تلك المقولة المُغيَّبَة تبدو لقراءتنا على الوجه التالي: إن المستقبل لا يمكن تحديده بالبناء على الماضي. فقد خلّف الماضي وراءه خلاءً، أو فراغاً لا يدلّ على غياب كلّ نظام، بل على حضور نظام مفرّغ من الفعل الحضاري، نظام خلّف وراءه حضارةً صوتيَّةً لا أكثر:

«ترفضُ الكوفة أن تعطي للعاشق

إلا لفظها

شفتاها موعدٌ

ويداها موعدٌ آخر، لفظٌ

أتُراه صمتُ رعبٍ، أم قناع؟

تسكن الكوفة ـ لا تجرؤ، لا تسطيع أن

تسكن إلاّ تيهها». (ص ٣٣)

كما أنه لا يمكن تحديد المستقبل بالبناء على الحاضر، لأنّ هذا الحاضر ليس إلا امتداداً للخلاء الذي خلّفه الماضي. ونأخذ قرينة هذا القول وشاهده من الاسم الذي أعطاه أدونيس «للكتاب»:

«أمس المكان الآن»

ما الكيفية التي يمكن عبرها ملء الخلاء الذي نعاينه ماضياً وحاضراً؟ وكيف يرى أدونيس إلى بناء المستقبل إذن؟ ذلك ما سنرجئ الخوض فيه إلى الفقرة التالية. قبل الخوض في رؤية الشاعر للعالم والمستقبل والتاريخ، لا بدّ من تقديم البحث عن إجابات للأسئلة المهمة التالية:

كيف تمكّن أودنيس من جعل الكوفة ـ مدينته الرمزية ـ قادرةً على إزاحة أيّة مدينة عربية والحلول محلها؟

وهل يمكن للكوفة أن تصبح رمزاً يتخطى الحدود الجغرافية ويمحوها، ليكون رمزاً كونيّاً في الكتاب؟

III

الرؤية للعالم والمستقبل والتاريخ

يجيب «الكتاب» عن الشطر الأول من السؤال، عبر العديد من السياقات الشعريّة التي تؤكّد أن الفروق بين المدن العربيّة في امتدادها من المشرق إلى المغرب، لم تكن أكثر من فروقٍ مكانيّة تحتكم لاختلاف الموقع الجغرافي وحسب. في ما عدا ذلك، تتطابق الأحداث الزمانية التي تجري في جميع الأمصار العربيّة الاسلاميّة تطابقاً كاملاً. الأمر الذي يمكّن «الكوفة» من أن تزيح: بغداد، أو دمشق والسماوة، وحمص، وإنطاكية، وخراسان، أو أيّةً من المدن العربية الوارد اسمها (أو غير الوارد)، لتحلّ محلّها وتتلبّس أحداثها وما يجري بها من: فقر، وجهل، وعبادة للسلطة والمال، وقتل وظلم وحروب داخلية ونظام أبويٍّ يقتل كلّ اختلاف. نذكر من هذه المدن:

١ ـ بغداد:

«أتراها رسمت في كتاب الخليفة مشطورةً
بين نارٍ ونار؟
الخرابُ يجرّ على أرضها خُطاه
وخطاها
لا تقود إلى أيّ ضوءٍ». (ص ١٠٢)

٢ ـ السماوة: «كلّ شيءٍ هنا، في السماوةِ، في أرضنا
لفظةٌ خائفة ـ

لا غذاءُ لها، لا كساءُ

غير ما يتقطّر من دمعها

من تباريحها،

وجراحاتها النازفة». (ص ٦٧)

٣ ـ دمشق:

«نركب اللّيل؟ ليلٌ

نسجته الشآم بأهوالها ـ سرينا

الشواطئ محبوكة

بضفائر أمواجها

والسهول كمثل الجبال شِبَاكٌ

أيها اللّيل، مهلاً ـ أنمضي؟ تمهّلْ

لا تقلْ، لا تقلْ أين نمضي؟» (ص ٢٨٤)

٤ ـ الكوفة: قال الراوي:

«كان النّاسُ فرادى وجماعاتٍ يأتون الكوفة حجّاجاً في سردابٍ

تحت الأرضِ ويُروى: أبناءُ عليٍّ في الكوفة ماتوا أو قُتلوا

وعليٌّ في الكوفة مات ويُروى: الكوفةُ رمزٌ للموتِ

لفتكٍ لا يفصحُ عنه قولٌ،

لا يحصره وصفٌ». (ص ٢٠)

هكذا تنشطر «الكوفة» على ذاتها، تتعدّد، تتوالد وتولّد من ذاتها أشباهاً متطابقةً عبر تقنيّة فنيّة يمكن أن نسميّها «رمزيّة الجغرافيا» إن صحّ التعبير. حيث تصبح «الكوفة» كلّ مدينة عربيّة، وتصبح كل مدينة عربيّة هي «الكوفة». أي رمزاً للموت، ولفتكٍ لا يفصح عنه قول أو وصف. ومما تجدر الإشارة إليه، أنّ «الكوفة» تمارس هذا الانشطار/التعدّد، على الصعيدين: المكانيّ والزّمانيّ في آن واحد.

فليست «الكوفة» حيث نعرفها في مكانها الجغرافي على نهر الفرات غرباً(133) بل في كل مكان عربيّ؛ كما أنّها ليست محصورة في زمانها التاريخي في الماضي، بل هي لا زالت حاضرة ـ في وجهها الذي خبّر به «الكتاب» منذ الماضي حتى الهُنا والآن:

«ليست الكوفةُ الآن حيث أراها

ما الّذي يتغيّر في الكون، لو تُهدم

الكوفةُ الحاضرةْ

لو تشظّت وعادتْ حفنةً من هباء؟

لا طريقٌ إلى الكوفة الغابرةْ

غير تلك التي تتململُ فيها، وتجهرُ: كلاّ،

ليست الكوفةُ الآن حيث تراها». (ص ١٠٠)

كلا، لم يتغيّر شيء، فإنبيق الملك طويل، لم يتغيّر سوى أسماء الظالمين والمظلومين. هي ذي الكوفة في عصر المتنبّي تبني طقساً للمكان: «إمامٌ يحيا في موت إمام» (ص ٢٠). يرحل المتنبي عنها إذ يشعر بالاغتراب فيها:

«لم أعرف نفسي حين عرفتُ الكوفةَ حقّاً

وبقيتُ كأنّي مشطور: غضباً يقصيني عنها

وحناناً يصهرني فيها [..]» (ص ٢٠).

وتبقى الكوفة لتكرّر ذاتها في دمشق في عصر أدونيس، فيشعر بالاغتراب فيها:

«أشباهي

لا أعرف، إن كنت أحبّ دمشق، وأسأل:

هل أكرهها حقّاً؟»(134)

وها هي ذي دمشق في عصر أدونيس، تبني طقساً للمكان:

«في قسمات شوارع ترقد تحت غبار السيّافين، أسائل

عن أشباهي

في رائحة الحزن الشارد خلف زقاقٍ

في صمتِ عجوزٍ تومئُ أنّ الموت قريبٌ

في جرحٍ

جسرٍ بين سواعدَ، بين قلوبٍ

في رؤيا

تبقى نوراً وفريسة نورٍ،

أبحث

عن أشباهي»(135).

هكذا تتحول «الكوفة» رمزاً مشحوناً بكثافةٍ حركيّة عالية، تمكنه من التحرّك إلى أيّة مدينةٍ والحلول في كلّ مدينةٍ عبر التاريخ العربي الاسلامي. الأمر الذي يدعم حركيّة البنيان الشعري برمّته من جهة، ويمكّن الشّاعر من متابعة الحركة الزمانيّة لمسيرة التآكل في الحضارة العربيّة لحظةً إثر لحظة، منذ منبعها الأصل حتى مصبّها في الهُنا والآن، من جهة أخرى:

«يتقدّم هذا الزّمانُ بعكّازه

مائلاً وله شكل رمحٍ ويترك حولي

ما تساقط من أَمْسِهِ

ويقول: اتكئْ

ويدمدمُ: حِبْركَ نارٌ،

وشِعْركَ يشطح في غيِّهِ». (ص ٧٢)

لكنّ أدونيس يدفع «مدينته الرمزيّة» خارج محدودية التاريخ والجغرافيا بمفهومهما الاقليمي، ليخرج بها من المدى العربي إلى الأفق الكوني. فالمأزق الذي تعانيه وتزرح تحت وطأته الكوفة (كل مدينة عربيّة) هو في جوهره مأزق كونيّ تعانيه الانسانية بأسرها، وترزح تحت وطأته كل مدينة في العالم. فالأصل في هذا المأزق،

هو لعبة الحرب اللاّمرئيّة للوصول إلى السلطة والاستحواذ على مراكز القوى وبسط النفوذ في العالم كله:

«هل ألقى في الكوفة رأساً

لا يتمدّد فيه قبرٌ؟

هل ألقى قبراً لا يتربّعُ فيه نبيٌّ؟

الكوفة شطرنجٌ كونيّ» (ص ٧٠)

ينبض هذا المقطع البالغ الأهمية، بكثافته الدلاليّة العالية، بالإشارة تلو الإشارة على وجهٍ نستشفّ منه ما يلي:

أ ـ أن العالم برمّته ما زال خاضعاً لهرميّة السلطة مع اختلاف وجوهها. فهناك النخبة الحاكمة، المتنفذة، القابعة في رأس الهرم؛ وهناك الجماهير المستلبة المنتشرة في الطبقة الدنيا من طبقات الهرم.

ب ـ أن مراكز السلطة، لكي تحافظ على موقعها في رأس الهرم، لا بدّ لها من نظام أبوي يقتل الاختلاف، ويحوّل الشعوب أشياء، جماهير مشيّأة تشبه قطيعاً يُساق إلى ما يُرسم له من مصير. كلّ منهم يحمل رأساً يشبه قبراً لا حياة فيه لعقلٍ أو إرادة أو اختيار.

جـ ـ أن مراكز القوى في السلطة تمارس لعبة الشطرنج مع الجماهير: تتحصّن بقلاعها وخيولها وأفيالها وجنودها، وتدفع بعناصر جيشها لتمنع أية عملية لاختراق الصفوف باتجاهها. أما المخترقون لهذه الصفوف فمصيرهم الحصار حتّى الموت والقذف إلى القبور. فلا مأمن للسلطة إلا بقذفهم خارج رقعة اللُّعبة.

د ـ أن الإنسانية في كل مكان في العالم وعبر الزمان، ما زالت تعيش مأزقاً انسانياً واحداً ومعمّماً: ترحل أمم عن المكان وتجيء أخرى، واللُّعبة هي اللُّعبة نفسها، تتأرجح ما بين علوّ وهبوط في شريعة الغاب: قوي وضعيف، آكلٌ ومأكول، قرشٌ وقريش، شمالٌ وجنوب، عالمٌ صناعيّ وعالم ثالثٌ (أو ثالث عشر) بصرف النظر عن مسمّى اللُّعبة:

«الكوفة شطرنج كونيّ

تأتي وتروح على خيطٍ: تهبط، تعلو ـ

دورٌ لا تعرف أن تخرج منه:

لعبٌ مرئيٌّ

في دورٍ لا مرئيّ». (ص ٧٠)

هـ ـ أنّ النّص يوجّه اتهاماً ضمنيّاً إلى جميع الأنظمة السياسية والاقتصادية والايديولوجيّة التي طبّقت في العالم كله حتى الآن، بما فيها ديموقراطية النظام الرأسمالي الغربي المعاصر. فقد فشلت كل الأنظمة في الصمود أمام شريعة الغاب. ما زال القويّ يأكل الضعيف على صعيد الدولة وشعبها، وعلى صعيد الدُّول بعضها تجاه بعضها الآخر. اللّعب المرئيّ في دور لامرئيّ، هو في حقيقته امتداد للحكاية الأزلية لهرميّة القوى: الوجود الجوهريّ للقوي، والوجود العرضيّ للضّعيف، والحريّة المطلقة للنخبة الحاكمة واللاّحريّة للرعيّة المحكومة. وقد توسعت رقعة هذه اللُّعبة حتى غدت لعبة كونية (شطرنجاً كونياً)، حيث الحضور المركزي في العالم مقصور على الدول الصناعية الكبرى، والحضور الهامشي معمّم على سواها.

في ظل هرميّة القوى التي نعيش تحت مظلتها الآن، والتي تجلّت في أوضح صورها في الربع الأخير من القرن العشرين، أصبحت الحريّة الممنوحة في أكثر دول العالم ديموقراطيّة، حريّة شكليّة لا تتجاوز حقّ التصويت، وأصبحت الأخلاق وعوداً يتمّ تسويقها قُبَيْل الانتخابات ورفعها من الأسواق بعد ذلك.

فعلى الصعيد العالمي، تستحوذ الدول المتربعة على قمّة الهرم وحدها، لا على مكيال واحد للحريّة والأخلاق، بل على مكاييل عدّة.

هكذا يستعمل أدونيس لغة المكان لإيصال أفكار لامكانيّة. حيث تأتي الكوفة إلى نجدته، ليطلق عبرها صرخته الرافضة لهرميّة السلطة في بعدها الاقليمي، وهرميّة القوى في العالم برمّته، آملاً الخروج بالإنسانية من تاريخ الضرّ والمحنة والبلاء.

إنّها الكوفة، مكان الأمس، ومكان الآن.

واللُّعبة الكونيّة، هي لعبة الأمس، ولعبة الآن.

«والكتاب» أنشودة، يقولها الشاعر في المفترق: بين الموت والحياة، لعلّه يكون

درباً إلى الحقيقة؛ أو لعلّه يفتح طريقاً يقود الانسانية بعيداً عن الواقع الذي تُعانيه، إلى فضاءاتٍ أكثر حريّة ونقاءً واشراقاً:

«ليس هذا العرقْ ـ

يتصبّب من راحتيَّ ومن لحظاتي،

دمعَ حبٍّ ولا دمعَ حزنٍ،

إنه الحبر يكتب أنشودة المفترق». (ص ٣٠٥)

غنيّ عن القول أنّ ثمّة مدناً ذات شخصيّة متميّزة ومتفرّدة، عوملت من قبل الأدباء والشعراء وكأنها مركز العالم. ومنها: روما، والقدس، وموسكو، وسانت بيترسبورغ(136). ولا ننسى على الصعيد العربي: غرناطة، جنّة الأندلس المعلّقة بين الأرض والسماء، تمثيلاً لا حصراً. فماذا عن «الكوفة» وهي البديل الرمزي لأية مدينة عربيّة بخاصة، ولأية مدينة في العالم بعامّة؟

مما لا شكّ فيه، أن أدونيس عمد إلى بناء «الكوفة» بناءً رمزيّاً معقداً ذا تقنيّة فنيّة تخدم ما يطمح إلى تحقيقه على المستويين: الفنيّ والمفهومي في آن واحد. فقد فتحت له «الكوفة» آفاقاً لا محدودة للحركة بحريّة قصوى، تمكنه من تطويع «لغة المكان» للخوض الموسّع والدقيق في «حركة الزمان». فلكي يحقّق التعبير عن القيم الروحيّة والفكريّة، كان لا بدّ له من وضع القيم الماديّة المتحقّقة في المكان، كخلفية إبداعية تسند الفعل الشعري في شقّيه: الفنّي والفكري معاً.

والتقنيّة التي اعتمدها أدونيس لتصوير حركة الحضارة العربية/الانسانية من خلال مدينته الرمزيّة، هي أشبه ما تكون بتقنيّة كاميرا سينمائية شديدة التطور والحداثة والتعقيد في آن واحد. فإذا شبّهنا مسيرة الحضارة بالسهم الذي ينطلق من القوس، فإنّ هذه الكاميرا تقوم برصد حركة السهم من منطلقه الأول في لحظات التأسيس الأولى، حتى محطه الأخير في الهُنا والآن، لحظة إثر لحظة. أي أنّها تسجّل الأحداث في كلّ لحظة زمانيّة لهذه الانطلاقة، أصولاً وفروعاً وتوابع وتبعاتٍ، في حركتها المتقلّبة ما بين صعود وهبوطٍ وحركة وثبات وتقدّم وارتداد. وبكلماتٍ أخرى، إنّ الكاميرا الراصدة لحركة النّص، تتضمّن من داخلها، مجموعة التقنيّات التالية:

١ ـ القدرة على تسجيل الحركة الزمانية المتتابعة توالياً، حسب السلسلة الثلاثية للزمن.

٢ ـ القدرة على محو الحدود بين السلسلة الثلاثية للزمان محواً كاملاً، يمكّن من حريّة الانتقال والعبور بلا حواجز مكانية ودون حدٍّ زمانيّ. الأمر الذي يتيح للمدن والأحداث والشخصيات والأصوات المنشطرة على ذاتها، أن تمارس الحلول، بعضها في بعضها الآخر، حلولاً كليّاً.

٣ ـ القدرة على تثبيت اللحظة الزمانيّة أمام العيون، على الشاشة البيضاء (صفحة الكتاب).

٤ ـ القدرة على تحريك اللحظة الزمانية، بالسرعة البطيئة حيناً، وبالسرعة السريعة حيناً آخر.

٥ ـ القدرة على إنتاج اللّقطات الارتدادية (Flash Back). ويتجلّى ذلك بالانتقال المفاجئ ـ صوتاً وحركة ومكاناً وزماناً وحدثاً وشخصيّات ـ من أقصى نقطة في الماضي، إلى أقرب نقطة في الهُنا والآن، أو بالارتداد النكوصي المعاكس، من الحاضر المعيش إلى الماضي البعيد.

٦ ـ تصبح الصفحة الواحدة بمثابة شاشة للعرض، يجري تقسيمها إلى عدّة مساحات مكانيّة، تجمع في وقت واحد مشاهد عدّة لشخصيّات وأصواتٍ مختلفة في أمكنة وأزمنة مختلفة.

٧ ـ أنّ هذه التقنيّة، من التصوير الفنيّ الموغل في تعقيده وسمته ما بعد الحداثيّة، تتحرك لدفع النهوض بالبنائية النصيّة من خلال العديد من الجدليّات (التضاد، الصعود والهبوط، الثبات والتحوّل)، لتطرح بين آن وآخر العديد من الأسئلة المبتورة الاجابات.

هكذا يأخذ أدونيس «الكوفة» رمزاً للمكان/الثابت، ويضيف إليها الحركة ـ صعوداً وهبوطاً، عمقاً وعلوًا ـ بما هي رمز للزمان/المتحوّل، لتتشكّل «الكوفة» بين يديه، بناءً مدوّراً مثل كوكبٍ كونيّ خاضعٍ لدورات الفصول والحياة ـ ضوءاً وظلاماً وحياةً وموتاً ـ كغيره من الكواكب الأخرى في الكون:

«ابتكر كلماتٍ

للمكان، تصير زماناً». (ص ١٩٦)

وإذ تتجلّى حتميّة السكون في المكان، لتقابلها حركيّة الأفعال الإنسانية ولا حتميّتها، يعود بنا القول مرّة أخرى إلى جدلية الثابت والمتحوّل. فالمكان، هو البديل الموضوعي للمادة الساكنة، والزمان بطبيعته السيّالة المتحركة، هو البديل للتحوّل: حركة التطوُّر والإبداع والاختراع. فهو (الزمان) يتضمّن من داخله ديمومة حركة الإبداع والاختراع، الأمر الذي يجعل حقيقة الزمان هي حقيقة الحركة. وبكلمات أخرى، إنّ ديمومة الإبداع والتطوُّر والاختراع، وديمومة العالم، تشكّلان وجهين لعملةٍ واحدة تنتج تطوُّر الكلّ الذي يخلع على الأحداث كلّ يومٍ، شيئاً من جدّته وتجدُّده، ويتلبّس كل لحظة من لحظات الزمن بصورة جديدة.

على الإنسانية إذن، أن تبتكر للمكان الساكن/الثابت، فعلاً متحرّكاً/متحوّلاً لكي تتجاوز حركة الاندفاع من الثابت إلى المتحوّل، إلى مرحلة الاندفاع من المتحوّل إلى المتحوّل، أي من الفعل إلى الفعل. حيث تتحوّل المعرفة من كونها مجرّد معرفة إلى فعل إبداع، ومن كونها فعل إبداع إلى كونها فعل وجود.

وكأن الشاعر يقول هنا، إنّ القصد من وراء بناء الكوفة: رمزاً، هو تحويل معرفتنا بها من معرفة إجمالية تعوّدنا نسيانها وركنها في رفوف الذاكرة، إلى معرفة كليّة نحاول بها ادراك الحقيقة باعتبارها تتأسّس من حركتها وتحوُّلها، لا من جمودها وثباتها. فعندما نفتح تصوُّرنا على جوهر الموجود عيانيّاً لا على ظاهره فقط، تتحوّل معرفتنا به خبرةً يتكرّر فيها التاريخ.

بالبناء على ما سبق، يفضي بنا القول إلى أنّ «الكوفة» بما هي البديل الرمزي للمدينة العربيّة، أخفقت في إنتاج حضارة تنطلق من ثقافتها وجوهر تراثها لتتخصّب بالفعاليات الثقافية المختلفة للحضارات المحيطة بها، فبقيت خارج مدار التعدُّد والاختلاف. من جهة ثانية، فإنّ «الكوفة» بما هي البديل الرمزي للمدينة الكونيّة، أخفقت هي الأخرى في تحقيق حضارةٍ تؤمن حلولاً لمعاناة الانسانية، لاخفاقها في إيجاد أنظمة قادرة على تحقيق العدالة الانسانية في العالم. فإن كان المدّ العلمي للتطور الصناعي والتِّقني في الزمن المعاصر، قد مكّن الانسان من السيطرة على الطبيعة وتطويعها لمصالحه، فإنه فشل في تأمين الحريّة والعدالة للانسان في العالم، لأنه ضحّى بالشروط الانسانية المتوخّاة في سبيل السيادة المطلقة للعقل.

هكذا نجد أن الرؤية للعالم والتاريخ، للمكان والزمان، تنقسم على ذاتها هي الأخرى، وتتعدّد. ففي ما يخصّ «الكوفة» كرمز لمكانٍ عربي إسلاميّ، نستشفّ في «الكتاب» دعوةً إلى بناء «كوفة» عربية جديدة، على وجهٍ يذكّر أكثر ما يذكّر بما حقّقته مدينة بيترسبورغ الروسية في تكيُّفها الفاعل والمتفاعل مع حضارات وثقافات الشعوب التي وفدت إليها وسكنتها. فقد كانت بيترسبورغ مدينة تتوسّط تاريخين وحضارتين: روسيا الشرق، وأوروبا الغرب. وإلى جانب كونها المدينة العسكرية لروسيا، والمقر الذي اختارته الأسرة الروسية الحاكمة لسكنها، كانت مركزاً تجارياً وثقافياً بالغ الأهمية، بحكم كونها الميناء البحري الذي يصل بين الشرق والغرب(137). لكنّ هذه المدينة التي جمعت بين خيام العسكر، وقصور الحكام والنبلاء، وبيوت العامة، إضافة إلى الوافدين إليها وفي جعبتهم لغات شعوب أخرى وعاداتها ونصوصها المتعارضة، لم تلبث حتّى علت فوق تاريخ الشعوب التي تسكنها، لتخلق من ثقافتها مضافة إلى مجموع ثقافاتهم المتباينة، ثقافتها المتميزة الخاصة بها، وتاريخها الخاص بها في آن واحد.

ففي مطلع القرن التاسع عشر (١٨٣٠ م) أصبحت بيترسبورغ أرضاً لحياة راقية جداً، ومكثفة النخبة بصورة استثنائية(138).

أما ما يخصّ «الكوفة» كرمز لمدينة كونيّة، فقد أخفقت هي الأخرى في إنتاج حضارة تُهيِّئ الشروط اللازمة لازدهار الحضور الانساني. فهي، بكلمات أخرى، فهمت علّة وجود الإنسان بوعي منحرفٍ عن الوعي الحقيقي بجوهر الوجود:

«قلقٌ ـ غبطةٌ

في جنائن بوحٍ

لا يراها النُّظرْ

والطريق مرايا

لا لصفو الينابيع، لا للزهرْ

الطريق مرايا

لعذاب البشر». (ص ٢٨٧)

فالحضور الإنسانيّ في الوجود، قائم في جوهره على اختزان فاعليات

التفتُّح والعطاء الكوني. مثله في ذلك، مثل عناصر الطبيعة في الوجود (العشب والينابيع والضوء والثمر). والتحقُّق الإنساني قائم على تفتُّح هذه الفاعليات التي تختزنها الإنسانية. لكنّ الحضارة الكونيّة، طوّعت الفاعليّات الإنسانيّة لخدمة الأنظمة السياسية والاقتصادية المتنفذة في العالم، فخنقت بذلك الشروط الحيويّة لتفتُّح العطاء الإنساني كونياً. وتشير تلك المقولة، في قاعها الأعمق، إلى كون الحريّة لازمة حتميّة من لوازم تحقق إشراقة الوجود من جهة، وإلى أنّ الحريّة المتاحة للإنسان (الأنظمة الديموقراطية) هي حريّة موجّهة وشكليّة إلى حدٍّ كبير. فالأصل في حضور الإنسان، هو اقترانه بالحريّة. حريّة البذل التلقائي والعطاء المجّاني للحياة. وكلّ ما يعوق ذلك، هو اغتيال لنشوة الإنسان بحريّة تحقيق ذاته، بصرف النظر عن نوع هذه العوائق ومسمّياتها. فالوجود ـ كما يرى الشاعر ـ مفعم بجنائن غبطة لا يحيط بها النظر، والوعي الخاطئ لجوهر هذه الحقيقة، هو الذي رسم طريق العذاب للبشر.

هكذا نتلمّس نَبْضَ الحكمة من مساحات الغياب. نسمعها من غياب يوحي بحضورها، وصمت يوحي بقولها:

ـ لم تخلق الإنسانية لتكبّل بالأغلال والإذلال، وتساق كالقطيع إلى موتها. فطريق العذاب ليس من جوهر الوجود، بل من صنع البشر.

ـ ليس لكل هذا الفقر والجهل والتخلف وجمود العقل من أصل في الوجود، لكنّه من صنع عبدة المال، والسلطة، وبسط النفوذ.

ـ والسجن والقتل والنفي والقهر وإذلال الانسان، ليست أقداراً مسلّطة على أعناق البشر، لكنها من صنع عتاةٍ يحتكمون إلى الغرائز لا إلى العقول.

ـ إن الأقليات الحاكمة في النظام الهرمي، تعمل على تعميم الإنسان المستلب والمشيّأ، ذي البعد الواحد، لكي تتمكن من إحكام السيطرة على الجموع. لكنّ «الاختلاف» هو الأصل في الوجود، وله حضورٌ عيانيٌّ يتجسّد باختلاف عناصر الوجود واختلاف أدائها الكوني. لذا، فإنّ قتل «الاختلاف» بالمعنى الأشمل للتعبير، هو خروج على سنّة الحياة وشريعة الوجود.

ليست كل هذه البشاعات أقداراً...

بل خروج عن الوعي الحقيقي لسنّة الوجود...

هكذا يتابع الشاعر ارتحاله إلى لجّة مشروعه، بحثاً عن نصّه، ونتابع نحن ارتحالنا في نصّه، بحثاً عن مشروعه:

«لا أحيا

في هذا التاريخ، ولا أتشرّد فيه

إلا كي أخرج منه». (ص ٧٤)

ولكن، هل ثمة أمل في الخروج؟

«الكتاب» في مجمله، لا يكفّ عن بثّ الإشارة تلو الأخرى، لنفي العدميّة الكليّة عن العالم والتاريخ. فالحضارة العربيّة لم تخلّف وراءها فراغاً مطلقاً، ولا تعاني ما تعانيه من غياب الأنظمة، بل من حضور أنظمة مشوبةٍ بخللٍ ناتج عن الوعي المنحرف. والحضارة الكونيّة، لم تخلف وراءها فراغاً، ولا تعاني ما تعانيه من غياب الأنظمة، بل من حضور أنظمة مشوبة بالخلل. العالم كله إذن، لا يعاني من وقوف الزمان، بل من حضوره المفرط. الأمر الذي يسوّغ لأدونيس أن يراهن على أنّ الانسانية ستعيد كتابة تاريخها بوجه جديد أكثر احتراماً للإنسان والأوطان، عندما تتلافى الخلل الذي يشوب الأنظمة التي مارستها وتتعامل بها حتى الآن.

هوذا صوت الشاعر يراهن على رؤيته تلك بتوقيع مفرد:

«ماذا تفعل، يا هذا الشّاعر

في هذا البلد البائرْ؟

ـ أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى.

ـ ماذا تفعل يا هذا الرّاوي

في هذا التاريخ الميّت؟

ـ أشهد فيه

ميلاداً آخرْ

لتواريخ أخرى». (ص ٣٧٧)

كما أنه يعيد تقرير هذه الرؤية «بتوقيعات متعدّدة» أو بصيغة الجمع:

«من يقول النبوءات لا تنتهي؟

من يوسوس، من يتلبّس أحشاءَك؟

ـ الفصول.

ـ من تنبّأ للأرض غير السموات؟

ـ ماء الينابيع، زهر الحقول». (ص ٣٧٩)

إنّ لغة الفصول، والينابيع، وزهر الحقول، تنقل للشاعر نبوءتها مؤكّدة رؤيته بانتصار الحياة على العدم والضوء على الظلام والمستقبل على ما مضى. إنها «الكوفة» المدينة العربيّة/الكونيّة، حيث حتميّة السكون في المكان تقابلها لاحتميّة الفعل الانساني وديمومته في الزمان. فإذا كان البشر ينساقون إلى ما فطرته الغرائز فيهم من عبادةٍ للمال والسلطة وبسط النفوذ، فإنّهم في الوقت ذاته كائنات عليا بسبب حوزتهم على العقول. فالاصغاء إلى العقول كفيل بدفعهم إلى تأسيس حضور نوعي في الوجود:

« ـ أتُراك توحّدت معْ نجمةٍ

أم تآخيت معْ ماردٍ؟

أم تصوَّرتَ للخلق في صورةٍ

لا مسافة فيها

بين ما فطرته الغرائزُ فيهم

وما أسّسته العقول؟

ـ لم أقلْ، لا أقولْ». (ص ٣٧٩)

العقول، هي شمس الانسانية الأبدية، والضوء الذي يسير قدّامنا لا خلف ظهرنا. وشمس العقل في النّص الأدونيسي، هي التي تشعل الفكر وتنضج الوعي، وهي التي جعلت الانسان في قصيدة «اسماعيل» يمشي أمام زمانه:

«يمشي وحيداً

يمشي أمام زمانه»(139).

وهي الحوذيّ الذي يفتح «للصقر» الطريق:

«وجهه يتقدّم والشمس حوذيّه»(140)

وهي التي تسوّغ للشاعر أن يجيء قبل النهار ويترك الأشجار راكضة خلفه:

«قبل أن يجيء النهار أجيءٍ

وتجيء الأشجار راكضة خلفي»(141).

فالأشجار تعمل في سكون المكان، وفعل الانسان مرتبط بالحركة والتجاوز والاستباق.

فشمس العقل، هي التي تسوّغ للذوات العليا أن تدفع عربة التاريخ إلى الأمام... في اتجاه المستقبل:

«والذين يرجّون ماء العصور [...]

يسمّون ما لا يسمّى

يكسرون الحدود وأقفالها، ينشئونْ

طرقاً في الطريق، يسيرون قدّامها...»(142).

فالإشارة هنا، إلى أن تحقق العقل بصورة عليا مرتبط ارتباطاً حتمياً بقابليّة الحركة، هي إشارة جليّة وملحّة في النص الأدونيسي من أوله إلى آخره. إن العقل مرتبط بالعلم (التطور والاختراع والابداع)، والعلم لا يبحث ولا يرتكز إلا على قابليّة التحرُّك، فإلى متى سنهمل شمس العقل التي تضيء معرفتنا بالوجود انطلاقاً من الحركة التطورية والتبدُّلات العميقة التي تتمّ في باطن «الكلّ»؟ إلى متى سيبقى التاريخ نجماً وحيداً وضوءاً وحيداً نهتدي به دون معاينته بفكر نقديّ؟

قال صلى اللّه عليه وسلم: «إذا وسّد الأمر لغير أهله فارتقبوا الساعة» والتاريخ يروي، أنّ ما أوقعه المماليك بدمشق من الظلم والعدوان، ونهب الأموال، وقتل العباد، وهدم المعالم الحضارية، كان بسبب تولية الأمور لغير أهلها. أضف أنّهم كسلطة حاكمة في ذلك الوقت، دعموا جيوشهم بفتوى تبيح قتل الفتنة والخروج على السلطة في المهد، ومن الجذور (راجع فاصلة استباق ص: ١٦٨). إنّ عدم الاتّعاظ بأخطاء التاريخ، كان سبباً لاستمرار هذه الأخطاء، ولتحويل التاريخ إلى

«مشجب نعلّق عليه الرؤوس». وللخروج من حالة المراوحة في نفقٍ مسدود، لا بدّ من العبور: بالتقدّم، والتجاوز، والمشي أمامياً، والتحرك؛ لا بدّ من الحركة التي هي حقيقة الزمان. تلك هي المقولة التي تكمن وراء التكرار الاطّراديّ لتجاوز رموز الطبيعة في شعر أدونيس:

«ما على الفجر لو ترسّم خطوي

ما على الشمس لو تسير ورائي»؟(143)

إنّها حكاية المكان والزمان مقرونة بجدليّة الثابت والمتحوّل.

فالمكان هو المكان، والفصول والينابيع والضوء والزهر والعشب والمطر.. هي التي تمدّ المكان بمقومات التحوّل والديمومة.

والمدن هي المدن، وشمس العقل والفكر، هي التي تميّز الإنسان دون سائر المخلوقات، وتجعله يمدّ تاريخ الوجود بمقومات التحوّل والديمومة.

فلكي لا تستغرق اندفاعة الحياة في سبات طويل، لا بدّ لحركة الفكر أن تمارس القفزة تلو القفزة، دون ثبات أو توقّف. بذلك وحده، يتمكن الإنسان من دفع فاعليته من طور المعرفة إلى طور الفعل. فحقيقة الزمان هي حقيقة الحركة، واذا خلا الزمان من دَهَشِ الإبداع والاختراع، فسيكون حضوره باطلاً. هكذا تظهر «الكوفة» المستعادة من غيابها، لتتجلّى في «الكتاب» كفعل حضور. مدينة غائبة عن المكان وحاضرة فيه، حضور طيفٍ من نار ونور.

ويظهر الشاعر أمام مدينته الرمزية، مواطناً كونيّاً يغالب التمزّق الذي يتأكّله، كلما كشفت له أسفار الفكر والشّعر، عن الهوّة الكبرى التي تفصل بين ما هو موجود في المدينة الكونيّة، وما كان ينبغي له أن يكون موجوداً.

وإذْ يغالب الشاعر الموت بقبضة الشّعر، متخطياً حقوله وألغامه والحدود، نسمعه يبوح ويئنّ ويشجو، ويشدو شدو عاشقٍ كونيّ لا يعدم الأمل بإطلالة مدينة الحلم، في المستقبل الذي بات وشيكاً، إذا نحن أحسنّا مدّ الجسور إلى القرن الحادي والعشرين.

ولكن، كيف سيقيم العالم تلك «المدينة الفاضلة» التي لا تبرح مخيّلة الشعراء والمفكرين؟

وما هي رؤية الشاعر إلى الكيفيّة التي سنمدّ بها جسور العبور إلى القرن الحادي والعشرين؟

ولكن، أنّى لنا أن نبحث عن المعنى وقد تخلّل الغموض «الكتاب» تخلّل الهواء للشجر؟ وهل ثمّة إجابة في نصٍّ يموج بعبارات حدسيّة، ويسافر في أفقٍ مفعم بالشك والقلق والتساؤل والإقرار بغياب الحقيقة خلف سرٍّ مجهول؟ وكيف نحدّد رؤية الشاعر للعالم وهو ينفي عن رؤاه أيّ يقين:

«الكلام الذي يتفجّر مني ـ أنا شكُّه،

وأنا نَفْيُه،

كلّ ما قلته لم أَقُلْه

والذي سأقول اختلافٌ

ويُشبّه لي أنّ نفسي تجتاحني كلّ يومٍ. فلماذا

يُقال: أُضلُّ سوايَ وأهدي سوايْ،

وأنا ساكنٌ هواي، ولا بيت إلا خطايْ؟» (ص ١٤٥)

وقوله أيضاً:

«قال لي:

وجهتي في امّحاءِ الجهات،

وشكّي مما تيقّنتُهُ،

وفي ما تيقّنْتُهُ». (ص ١٥٣)

بل إنه يعلن بتقريرية واضحة، أنّ سرّ أحزانه الباردة يكمن في عجزه عن تعليل التاريخ. إذ لا علّة ولا منطق وراء الأحداث المفزعة الملطخة بدماء البشر وفنون تعذيبهم وإذلالهم. تلك الأحداث التي تركته (التاريخ) كمّاً مفتتاً، مبعثر الأشلاء، يستعصي جمعه على وجهٍ يقبل التعليل:

«روى:

جرّبوا، حاولوا

جمّعوا ما تناثر منه،

أعيدوا لهذا المقطّع

أشلاءه

ـ لم يعد رأسه صالحاً

ـ ويداه بلا معصمٍ

ـ فتنةٌ والرؤوس وقودٌ لها».

فإذا أعلن الشّاعر عجزه عن لمّ أشلاء التاريخ، وإضفاء المعقولية على ما حفل به من أحداث القتل والعدوان، وإذا كانت «الحقيقة بيتاً ليس فيه مقيمٌ ولا جار من حوله ولا زائر»، فعلى أيّ أساس نرتكز في بنائنا للمستقبل الذي يراهن الشاعر على تقدّمه في اتّجاهنا، كإمكانية مفتوحةٍ على تكوُّنٍ جديد يبعث الحياة في المكان والزمان؟ وهل يحقّ لنا أن ندّعي العثور على رؤية مفهومية مكتملة، في نصٍّ ينفي امتلاكه للمعنى والحقيقة في آن واحد؟ إن شاعر «الكتاب»، الذي لا يألو جهداً في الإشارة إلى الرفض والخروج وعصيان العادة، يطرح دعوته هذه مقرونة بمصادرة الأجوبة والحلول. تلك المصادرة التي فرضت علينا تكرار العودة إلى السِّياق الكلّي للنُّص، إذْ مكّنتنا إعادة القراءة من طرح «الفرضيّات» التالية، حول رؤية الشاعر للعالم والتاريخ والمستقبل.

١ ـ إنّ توجُّهات أدونيس لا تطمح إلى طرح الأجوبة، بل إلى تعليق الأجوبة التي طرحتها الثقافات السلطويّة بين قوسين، لإتاحة المجال لحرية السؤال والحوار والاختلاف والتعدُّد، ولحضور الفكر النقدي الذي يقوّض كل ما يحول دون فهم الإنسان للأشياء والحياة والكون، فهماً فينومينولوجيّاً متحرِّراً من أيّة معرفة قبليّة ناجزة، أكانت معرفة وضعيّة عقلانية، أم سوى ذلك:

«إن كنت أرجّ التاريخ، وأخرج من ملكوت الآ...

فلأنّي طفل أمّيٌّ

يمشي في قافلة الأشياء»(144)

وقوله في «الكتاب»:

«من شفتي طفل

تخرج حكمة هذا العصر الشيخ». (ص ٢٧)

وهو في ذلك، لا يمالئ القارئ ليشاركه رحلة الوصول إلى شاطئ الأمان واليقين والحلول، بل يستدرجه إلى لجّة التّيه والمجهول، حيث الضياع والقلق، والحيرة، والشكّ، والتوجُّس، والغموض، والخوف، والتساؤل، واللاّيقين. تلك اللُّجة التي تعصف بالإنسانية في العالم كلّه، وليس «بالمدينة الرمزية» وحسب:

«[..] قلقي حارسٌ، يداي على كتفيكَ، وتيهي غناءٌ، ـ

سيكون لكَ التّيه أبهى مقامْ». (ص ٣٢٨)

٢ ـ أن المحور الأصل في مشروع أدونيس في «الكتاب»، يتجاوز استنفار أفعال الخروج التي عهدناها سابقاً، ويتمركز حول استنفار أفعال الدخول. حقّ الدخول إلى كلّ شيء ومساءلة كلّ شيء، لإعادة كرامة السؤال الأنطولوجي للمعرفة الانسانية. بل إن الشاعر يجعل من حق الدخول إلى كل شيء ومساءلته، شرطاً حتمياً للعبور إلى المستقبل، ويراهن عليه: «سأكرر هذا الرهان: يتقدّم نحوي/زمنٌ ضدّ صحراء هذا المكان/وصحراء هذا الزمان/باسمه، سوف أعطي لنفسيَ/سحر الدخول/وحقّ الدخول إلى كلّ شيء».

واستنفار أفعال الدخول بفكر نقديّ إلى كل شيء، هو الوجه الآخر لاستنفار الأسئلة:

«[...]

نطفئ اليوم نار الجواب،

ونستنفر الأسئلة». (ص ١٩)

لا مكان لما هو يقينيّ، وحتميّ، واكتماليّ، ومثبت على وجه مطلقٍ لا يقبل المساءلة والحوار، على صعيد المعرفة الأنطولوجية:

«قال الراوي:

بسؤالكَ

تصطاد العلمَ كما يُصطاد

الوحشُ:

العلم خزينةٌ

وسؤالكَ مفتاح». (ص ٢٣٨)

إنّ ما يطمح إليه الشاعر حقّاً، هو استثارة القلق الكوني الوجودي، الذي يثير بدوره القلق المعرفي الذي يتأسّس بالسؤال. فالقلق هو الوجه الأسمى لردّ الإنسان على الوجود.

٣ ـ إلى جانب استنفار الأسئلة وحق الدخول إلى كل شيء، يثير الشاعر الدعوة لاستنفار أفعال الخلاص. فإلى جانب اليأس الخلاّق الذي يتجسّد لدى المفكرين والمخترعين والكتاب والشعراء والفنانين بإرادة الخلق، يركز الشاعر على أهميّة الخلاص عبر إرادة القوّة: تذويت الذات بتحريرها من الداخل. أي الخروج بها من التشيّؤ والاغتراب والتلقّي السلبي، عبر تنشيط قواها الداخلية وتسليحها بإرادة القوّة التي تمكنها من الردّ على التحدّيات الكبرى في الخارج، بقوّة فعالة توازي قوّة هذه التحدّيات.

لتحقيق ذلك، عمد أدونيس إلى صدمة قارئيه بالتعرية الفاضحة لكل الأبعاد السالبة في التاريخ، بغية الكشف عن الفروق الجوهريّة بين الذوات الانسانية التي تكيّفت مع واقعها تكيُّفاً استسلاميّاً وخضوعيّاً سالباً، حوّلها قطيعاً يساق إلى الذبح دون حول ولا قوّة، وبين الذوات التي تكيّفت مع واقعها تكيُّفاً فاعلاً تجاوزت به شروط مجتمعها وثقافتها وطرائق التبعيّة للسائد والموجود، فتحولت إلى ذوات عليا شاركت في فعل الإضافة إلى الوجود. فرغم أن المفكّرين والمخترعين والمبدعين اتُّهموا ـ على مدى التاريخ الإنساني ـ بالهرطقة، وعوقبوا بالسجن والنفي والقتل، لم يسجن ضَوْؤهم ولا تاريخهم.

ويهدف أدونيس ـ كما يبدو ـ من وراء صدمة المتلقّي بمثل هذا الكشف الفاجع عن دموية التاريخ، إلى بلوغ القارئ «حالة التطهير». والتطهير في هذا السياق، يصبو إلى إفراغ الذات العربيّة من القروح واليأس القاتل، لتمكينها من استرجاع قواها، لتعيد صنع التاريخ على وجه يشرّف إنسانية الانسان. وبكلمات أخرى، إنّ في ذلك محاولة لهزّ السطوح الساكنة للوعي العربي، للخروج بالذات العربيّة من حالة كونها «شيئاً» معطًى، إلى حالة كونها محوراً للقيمة في الوجود.

٤ ـ للتمثيل على ذلك في النَّص، يطرح الشاعر ذاته الكاتبة رمزاً في حدّ ذاتها، لا بوصفها ذاتاً مبدعة وحسب، بل بوصفها ذاتاً ناقلة لتجربة إنسانية وابداعيّة، تجمع بين إرادة الخلق وإرادة القوّة في آن واحد:

«الكلام خطًى في البياض، مهبٌّ لحريّتي

عاصفٌ تارةً

تارةً هادئٌ مستتر.

والكلام خطًى في السَّواد.

هوًى مرّةً

ومراراً مهاوٍ.

فيه ليلي صباحٌ

ومديحي مرثيّتي.

أوّلوني إذن:

لا تقولوا بلفظيَ، قولوا بإِنِّيّتي». (ص ٣٢٦)

فمنذ بدأ أدونيس ارتحاله في الكتابة واليها، لم يكتف في بحثه عن الحقيقة بالمعرفة المسبقة أو المعرفة العقلية وحسب، بل إنّه لا يني عن البحث الدائب عمّا يكنّه كل موجود في الوجود، من نبضٍ خفيّ وحركة باطنيّة وضوء محتجبٍ في سرٍّ مجهول. والعودة إلى الذات لانتاج المعرفة بالذات والعالم، هي الخطوة الأولى لتحرير الذات من الداخل. فكلما عرف الانسان ذاته وأعتق إمكانياتها، تمكن من تحريرها، وأحسّ بشرف الانتماء إليها.

وإنيّة الأنا، أو ذاتية الذات من خلال الفعل، تتجلّى هنا على مستويين: الأول: عبر إرادة الخلق والإبداع، والثاني: عبر إرادة القوّة بما هي الشعر الذي يطرحه الشاعر كرمز في حدّ ذاته. فهو لا يطرح مشروعه الشعري بما هو شعر وحسب، بل بما هو شعر يظلّ في يقظة دائمة، ويغامر في فتح الأبواب المغلقة، ومواجهة أخطار السفر إلى البعيد والغامض والمجهول والمحظور.

بالبناء على ذلك، إنّ «الكتاب» يؤيد مقولة النُّخب المبدعة المفكّرة، التي تكتب

تاريخ الوجود. فعلى مدى التاريخ الانساني، هناك شخصيات انسانية متفوّقة، تجاوزت شروط مجتمعها وثقافتها بدافع من إرادة القوة التي مكّنتها من الجمع بين: القوّة الروحيّة، والقوّة الفكريّة، وإرادة الفعل والخلق. تلك الشخصيّات النخبويّة، رغم ندرة حضورها في التاريخ، هي التي دفعت تاريخ الوجود أماماً، وهي التي مدّت جسور العبور إلى المستقبل، وهي ـ في الوقت ذاته ـ التي تدفع ثمناً باهظاً بسبب علاقتها الضِّدِّيَّة بكل ما هو فائت، وسائد، ومكتمل الحضور.

٥ ـ الدعوة إلى وجوب تقويض النظام الهرمي أو المركزية السلطويّة الحادة، حيث يستأثر نفر قليل بالحضور المركزيّ والجوهريّ على رأس الهرم، وتُمَثّلُ الأكثرية العظمى في القاع بحضور عرضيّ وهامشيٍّ بائس. أضف أن هناك تحذيراً ضمنياً من خطورة الهرميّة المركزية على صعيد الفكر والثقافة. فبالعودة إلى أحداث التاريخ، نجد أن السلطة كانت تستحوذ استحواذاً كليّاً على القرار السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والعسكري، إلى جانب استحواذها على القرار الثقافي. فقد تبنّى الخلفاء شعراء المدح والفخر والهجاء ووصف البطولات في المعارك، بوصفهم يمثلون الجهاز الإعلامي والقضائي المكرّس لتمجيد السلطة وللمرافعة الدفاعيّة عنها. يقابل ذلك، سجنٌ ونفيٌ وقتل لمن هم خارج هذا الإطار. أضف، أن السلطة نصّبت نفسها وصيّة على الفكر الديني، تقرّب من تشاء من الأئمة والفقهاء والكتاب، وتقتل منهم من تشاء.

ويؤكد الشاعر في «الكتاب» سياقاً تلو سياق، أنّ المركزية الهرميّة على صعيد الفكر والثقافة، ليست أشدّ وبالاً من المركزيّة السياسية أو الاقتصادية وحسب، بل هي العلّة الكبرى وراء خروج الأمم من التاريخ. فلكي يكون الوجود الانساني تجربة زمانيّة لازدهار التعدُّد الانساني، لا بدّ من رفع الحظر عن حريّة الفكر والتعبير والسؤال والحوار.

لا وصاية على العقل، ولا أوصياء على الفكر والابداع.

وما تعميم واحديّة الرأي إلا الوجه الآخر لتطويع الثقافة لمصالح السلطة. وعلى مدى تاريخنا العربي، حتى حاضرنا المعيش الآن، كانت الفكرة المنشقّة عما جرى الإجماع عليه: قتلاً أو مقتلاً:

«وثنى الراويه

يتأمّل في حيرةٍ:

الفكرة قتل أو مقتل:

تلكم مائدة الماضي

أتراها مائدة المستقبل؟» (ص ١٠٧)

إن قضية الإيجابية الداخلية للإنسان، وليدة الفكر الوجودي الذي حارب النزعات التوتاليتارية لأنها تذيب فرديّة الانسان في الجموع. لكنّ أدونيس يعي جيداً أنّ الديموقراطية التي يطبقها الغرب المعاصر، جعلت الإنسان وسيلة للاستهلاك السلبي، إذْ أصبح «رأس المال» هو القيمة التي تعلو فوق الإنسان. من هنا، كانت رؤيته بإخفاق «المدينة الرمزية» عربياً وكونياً، في إيجاد ديموقراطية حقّة تنظر إلى الإنسان كفاعلية ذاتية، وقيمة تعلو فوق المال والآلة والأشياء.

إن من يملك نفوذاً، أو مالاً، في العالم كله، كان يمكنه في الماضي ـ وما زال حتى الآن ـ أن يسود من يملك قوّة الروح والحياة والإرادة والفعل الخلاّق.

٦ ـ إن روح النّص في «الكتاب» تنبض بحكمة تتسربل بصمتها في مساحات الغياب. فبالإضافة إلى ما يرفعه الشعر من صلوات كونيةٍ احتفاءً بالجمال الشامخ في الوجود (راجع الصورة الشعريّة)، وأناشيد التحيّة والاحتفاء بالفعل الخلاق للشعراء والمبدعين، يرفع أيضاً أناشيد احتفاءٍ وتحيّة للذوات المتفوقة في أدائها الإنساني.

ويشير صاحب «الكتاب» بجلاء تام، إلى انقسام البشر في طبائعهم قسمين: فَهُمْ أنعام أو ذئاب، متمرِّدون أو أذلاّء، محرومون أو أثرياء، غدّارون أو أصدقاء، سفّاحون أو أتقياء، رحّالون أو بليدون، وطيّبون أو لئام... ثم لا يخفي إنكاره وإدانته لكل من يهبط دون خط الأخلاق النبيلة:

«ما الذي يتحرك في هذه الأعالي؟

للأسافل رؤيا

أكرِّر عهدي ألاّ أراها». (ص ١٤٦)

ـ في الوقت ذاته، يرفع أدونيس أناشيد التحيّة للعصاة، والرحّالين، والعشّاق، والفنانين، والمغنّين، والمتمرِّدين (الصعاليك)، والكرماء (الطائي)، كما يرفع التحيّة

إلى كلّ الفقراء والمحزونين، والمعذبين واليائسين، والمقتولين ظلماً، إذ يجمعهم تحت تسمية واحدة: الشتات:

«نتحدّث معْ حربةٍ

ونعاشر جبّانةً

ونؤوّل ما خبّأ اللّه

في موجةٍ

في حصاةْ،

لا لشيء - سوى أن نحيِّي

الشتات،

ونرفع أنشودةً

للعصاة». (ص ٢٨٠)

فما هو المعيار الذي يقيس به أدونيس الأخلاق؟ وما هي الحكمة المتخفّية وراء رؤيته للأخلاق الإنسانية؟

سبق القول إنّ أدونيس يدعو إلى وجوب الاستضاءة بالعقل الذي هو شمس الإنسانية الأبديّة. ويبدو لنا، أن تقويم الشاعر للأخلاق يتحقّق كامتدادٍ لصدوره عن الثقة المطلقة بأحكام العقل. فالأخلاق الإنسانية التي تتحقّق على وجهٍ أسمى يرضاه العقل أيّاً كان مصدرها (فلسفة، دين، معايير أخلاقية أو اجتماعية)، هي الأخلاق التي تجعل العالم موطناً يحترم الانسان: ملكاته، وامكاناته، وأحلامه، وإبداعه، ومشاركته في بناء حضارة تحترم المستقبل. «فالأخلاق الإنسانية الحقّة، أيّاً كان مصدرها هي الأخلاق التي يكون الخير فيها مرادفاً لخير الانسان، والشرّ فيها مرادفاً لشرِّ الانسان» وبكلماتٍ أخرى إنّ «الخير هو كلّ ما يدعم الحياة، والشرّ هو كلّ ما يدعم الموت، الخير هو تقديس الحياة»(145).

على صعيد آخر، تتوافق رؤية أدونيس للأخلاق مع «كانت» الذي يقول بوجوب عدم جعل السعادة الشخصية هدفاً أَوْحَدَ يكرّس الإنسان حياته لبلوغه. ذلك أنّ السعادة الشخصية، بما يحدوها من سعي ملحٍّ لإرواء الغرائز والرغبات، تتنافى

مع المبدأ الأخلاقي لاحترام إنسانية البشر، لأنّها تتحقّق على حساب تعاسة الآخرين.

خلف كلّ هذه الرؤى، وفي قاعها العميق، نستشفّ تحذير أدونيس من المخاطر والويلات التي بدأت تجرّها النزعة الماديّة على الإنسانية في العالم أجمع. فالتطوُّر الصناعي التقنيّ الحديث، إضافة إلى ابتلاعه لفرديّة الإنسان، أفضى إلى الفصل بين المعرفة والفضيلة، أو العلم والأخلاق، أو العقل والضمير؛ أو بين العلم والإنسانيّة الحقّة. وما موجات العنف الوحشيّ التي تجتاح العالم، إلا واحدة من نتائج هذا الفصل الذي حقّق تفوّق الأداء العلمي على حساب تدهور الأداء الانساني.

إذن، لا بدّ أن نحجَّ إلى المعرفة مطهّرين، لأن الهدف من الحجّ إلى المعرفة هو سعادة الإنسان.

تلك المقولة التي تؤرّق صاحب «الكتاب» كانت تؤرّق «دانتي» في الكوميديا الإلهيّة إلى حدٍّ كبير.

٧ ـ ما بين صعود القول إلى ذروته، وهبوطه إلى قرارة الجحيم، يفتح الشِّعر في «الكتاب» ما تغلقه الدائرة محرّراً «القول» من أيّ قيد قد يفرضه أيّ اعتبار. وصعود «القول» إلى ذروته، هو الوجه الآخر لطموح أدونيس إلى صعود «الفعل» إلى ذروته. وصعود الفعل إلى ذروته يكون بتحرير الإنسان من أيّ طوقٍ يفرض الحصار على حريّته وفكره وإنسانيّته.

وإذا كان الشاعر قد حرّر القول من كل القيود، بإعطاء نفسه حقّ الدخول إلى كلّ شيء، فهل يكون تحرير القول وسيلته إلى تحرير المعنى؟

بما أنّ أدونيس يفهم عناصر الوجود من خلال لغاتها التي هي أفعالها الناطقة عنها، فإنه يفهم التاريخ من خلال لغته التي هي أفعاله الناطقة عنه.

وبتعبير آخر، إنّ مفهوم التاريخ في «الكتاب» يتجاوز كونه مجموعة من الوقائع والأحداث المتواترة، إلى كونه مجموعة من الأفعال التي تعاملت مع الحياة والإنسان، فِكْرِيّاً وثقافياً وإجرائياً، على نحوٍ معيّن. على لغة التاريخ التي هي أفعاله المتّسمة بالدموية وعبادة المال والسلطة، يلقي أدونيس تبعة ظاهرة التدمير الذاتي التي تطبق على العالم العربيّ الإسلاميّ من جهة، وعلى العالم أجمع من جهة ثانية.

إنّ اختزال غايات الحياة وأهدافها إلى هدفٍ واحد هو: بلوغ القوّة بالمال أو بلوغ المال بالقوّة، قد تمّ ـ على مدى التاريخ ـ على حساب التضحية بالانسان. هذا الخلل أدى إلى تبادل المواقع بين الهدف والوسيلة، إذْ فقد الانسان المقوّمات الداعمة لحضوره في الوجود: كقيمة وغاية في آن واحد.

من هنا كانت دعوة الشاعر إلى تحرير المعنى في لغة التاريخ المفعمة بأفعال القتل والموت والقهر الانساني.

بالبناء على ذلك، يمكن القول بأن البعد الأكثر عمقاً وتجذّراً في مشروع أدونيس الشعري بعامة، وفي «الكتاب» بخاصة، هو: الموت شعراً لكي يُميت الموت، ويدفع بشبحه الجاثم فوق الصدور بعيداً عن الإنسان. الموت شعراً، لتحرير المعنى «موتٌ يعطي للمعنى وجه الماء ـ يُميت الموت»، «حيث يكون الانسان المعنى».

من الأقوال التي تجسّد رؤية الشاعر إلى اللُّغة التي كتبت التاريخ، قوله:

«[...]

حربٌ وقتلٌ، ـ

معجمٌ واحدٌ للهداية والغيِّ من

آدم،

وأساطيره، وسلالاته الحيّة

البائدةْ،

يتنزّل في لغةٍ واحدةْ». (ص ٢٠٥).

وقوله:

«[...]

الحروب التي تتوالى

في هياكلَ

في صلواتٍ،

والحروب الوسائد والشّهوات،

والحروب التي ابتُكرتْ

باسمها الكلمات:

هوذا خبزنا». (ص ٢٧٩)

وقوله أيضاً:

«زمنٌ بحرٌ

لرؤوسٍ عائمةٍ

في سفنٍ

من ألفاظ». (ص ٦٧)

هكذا ـ يقول الشاعر ـ حدّثوا عن الراوي، قالوا عنه: «حين رأى سير التاريخ، ووقع خطاه، ذَبُل المعنى في عينيه». (ص ٥٣) فقد اختزلت غايات الحياة إلى أدنى معانيها:

«لكنّ المعنى عند قريشٍ

سيفٌ، أو كرسيٌّ،

أو حفنة مال». (ص ١٠٨)

إن القارئ للفقرات السابقة قراءة عمقيّة فاحصة لما تطرحه من دلالات سلبيّة على المستوى المباشر، ودلالات ضمنية على المستوى العمقي، سيعثر على إشاراتٍ تبث شحناتٍ تحريضيّة تحثّ العقل على تجاوز معرفة التاريخ عبر ذكراه وذكرى الصُّور الهاربة منه، إلى معرفة الفعل الذي يجب أن نتمثّل به هذا التاريخ.

هكذا يصبح تحرير التاريخ من الأفعال التي استباحت إنسانية البشر، واختزلت غايات الحياة، شرطاً لتحرير المكان والانسان، ولاعادة تكوين التاريخ بلغة تحترم الحياة والانسان. فالحياة في رؤية الشاعر، وجدت ليكون الانسان: هو المعنى. وتحرير المعنى، هو تحرير الانسان بالمعنى الأكثر عمقاً وشمولاً في آن واحد.

وإذْ يوغل أدونيس في مهمته لتحرير المعنى، نجده وقد نصّب من نفسه «بروميثيوس» جديداً، يحترق في زمن الشعر، علّه يضيء بناره درباً للآخرين:

«كم قلتُ: جئت بلا طقوسٍ
ووهبت نفسي للجموح، لكلّ رفضٍ.
كم قلت: أخرق هذه اللُّغة الأمينة
للأصول،
أرجّ قاعدة الأصولْ،
وزرعتُ وجهي في الفضاء، وقلتُ: زرعي
خلقٌ وشهوةُ خالقٍ، ـ
أأنا أنا؟ أم كوكبٌ بدأ الأفول؟» (ص ٢٨٨)

لكنّ «الكتاب» الذي تنبني أهم معطياته على استثارة الشك والتساؤل والحيرة في فكر القارئ، يستثير النزعة السؤالية المعاكسة لدى قرائه في الوقت ذاته. وقد يكون من بين الأسئلة التي قد يطرحها القارئ على «الكتاب» أو صاحبه، التساؤلات التالية:

ـ هل ينفرد أدونيس دون سواه من الشعراء، بهذا التمزق التراجيدي الذي يعصف به كذاتٍ إنسانية وإبداعيّة، تعاني ما تعانيه فيما هي تؤسّس هويتها الخاصة بها عبر انطلاقتها من الهويّة القوميّة إلى الهوية الكونيّة؟

ـ وهل تنفرد الأمة العربية دون سواها من أمم العالم، بهذه الصراعات الدموية بما فيها حركات التمرُّد والفتن والحروب الأهلية وسفك الدماء؟

ـ وهل تكون عبادة السلطة والمال، ونزعة بسط النفوذ وسيادة القوي على الضعيف قصراً على أمّة دون سواها؟

ـ هل تتّسم رؤية أدونيس للعالم والتاريخ والمستقبل بالسكونيّة أو العدميّة؟

ـ وإذا كان الرد على السؤال الأخير بالإيجاب، فهل يمكن أن يقول الشاعر لنا: لا بدّ من قتل التاريخ؟ وهل ثمّة من يستطيع تحييد التاريخ أو محوه أو إطلاق الرصاص عليه»؟!!

في ما يخصّ الأسئلة الثلاثة الأولى، إنّ النصّ نفسه يتضمّن إجابات خفيّة في كثير من الأحوال. وأدونيس ليس وحيداً في تمزّقه المأسوي، بل إنّ رؤاه وأحلامه

ومعاناته، هي الرؤى والأحلام التي تطوف بخاطر كلّ المفكرين والكتّاب والشعراء والفنانين. أي المبدعين الذين تعصف دواخلهم طبعاً وفطرةً، بالقلق المعرفي، أو القلق الانساني، أو القلق الوجودي، أو بها معاً وجميعاً. وهي الرؤى ذاتها التي داعبت أحلام «دانتي» ـ تمثيلاً لا حصراً ـ وهو يخط أناشيده في الكوميديا الإلهيّة، آملاً إقامة عالمٍ تسوده الحريّة والعدالة والحب ونقاء الروح والأخلاق، حيث يتطهّر الإنسان منْ أدران الغرائز، ووبال السعادة الشخصية على حساب الآخرين، بالجوع النبيل إلى المعرفة والحب والإبداع. وهي أيضاً أحلام كل المبدعين الذين نصبوا أنفسهم بديلاً لبروميثيوس: يحرق نفسه ليبذلها مشعلاً لدروب الآخرين.

على صعيد آخر، يكشف النُّص أن تاريخ الأمة العربية الإسلامية، بما فيه من دموية واستبداد، ليس إلا امتداداً لتاريخ الإنسانية في مأساتها الأزلية في الوجود. فعبادة المال والسلطة والقوّة، تجلّت في النص بوصفها عبادات كونية أو صنميّة جماعية في العالم، كان لها ويلاتها على الإنسان بدءاً من عصوره البدائية ومروراً بظلامية القرون الوسطى وانتهاءً بعبودية رأس المال والتكنولوجيا للإنسان في العصر الحديث. فقد تقدم القول، بأنّ الإنسان الذي صنع أوثانه بيديه (المال، القوة، السلطة)، قد ترك لها مهمّة استعباده واختزال قدراته وتحويله أداةً سلبيّة تقتصر فاعليّتها: إما على خدمة النظام السياسي (كما هو الحال الآن في العالم الثالث)، أو خدمة النظام الاقتصادي (الأنظمة الاشتراكية والرأسمالية) أو خدمة ماردٍ وحيد لا يخفي جبروته واقترافه لتطويع العالم كلّه لنفوذه السياسي وعائده الاقتصادي. ونعني بذلك ما يشهده العالم الآن من توسُّع مظلة النفوذ الأمريكي على العالم، إثر سقوط الشيوعية في النصف الثاني من القرن العشرين.

هكذا يتجاوز أدونيس الانغلاق على معرفة الذات العربية من خلال تاريخها وحضورها القومي وحسب، إلى معرفتها من خلال حضورها الكوني المقرون بتحولات العالم من حولها. وقد أوصلنا المطاف في هذه القراءة إلى استشفاف حاصل رؤيته للعالم، تلك الرؤية التي تنقسم على ذاتها وتتعدّد في «الكتاب» لتتمركز حول المحاور الرئيسة التالية:

١ ـ الرؤية الضدِّيّة بنقد سلبيّ للحضارتين: العربية والكونيّة في آن واحد. ذلك أنه يرى أنّ الأنظمة الفكريّة التي صدرت عنها جميع الأنظمة التي حكمت الإنسانية عبر التاريخ ـ بصرف النظر عن غاياتها ومسمّياتها ـ قد فشلت حتى الآن

في تحرير الإنسـان من الداخل. أي بإتاحة المجال له لكي يكون إنساناً مالكاً للحريّة ومسؤولاً عن تحمُّل أعباء الحرية. تلك الحريّة التي تحوله من مجرّد مخلوقٍ، إلى خالقٍ: لعمله، وتجاربه، وحياته اليوميّة، وتفكيره، وقراره، وأفعاله، ومصيره، ومستقبله.

وتتضمّن هذه المقولة تحديد أدونيس لمفهوم الاغتراب، بما هو السِّمة الخصوصيّة التي ترافق كلّ سلوكٍ يُجبر فيه الإنسان على التّصرف على نحوٍ مدمّرٍ لرغباته وذاته في آن واحد. تلك رؤية تتطابق مع ما ذهب اليه ريتشارد شاخت «بأنّ ذات المرء، طاقته الإنتاجيّة، وناتج عمله، تصبح غريبة عنه بقدر ما تخضع لسيطرة الآخرين»(146). «فمن الأمور الجوهريّة لتطور شخصيّة الفرد أن تتاح له الفرصة للمشاركة في نشاط إنتاجيٍّ موجّهٍ ذاتيّاً، وأن يجسّد الفرد ذاته موضوعيّاً في العالم في شكل ناتجٍ يعكس شخصيّته»(147).

وقد تقدّم القول عن إيمان أدونيس العميق بأن الحياة وجدت لكي يكون الانسان المعنى ويشارك في تحقيق امكانيات الوجود الكبرى. لذا، فإنّ أي نظام يغتال هذه المشاركة، هو نظام مخالف لسنّة الحياة في تفتُّحها، وسنّة الوجود في إشراقته. إنه أشبه ما يكون بنظام يأمر الوردة ألاّ تتفتّح، والنُّجمة الاّ تضيء، والنَّبع ألاّ يتدفّق. وإنّه لمن تحصيل الحاصل أن ننوِّه هنا بأنّ تلك الرؤية الكونيّة، شكّلت المسوّغ لما سبق لنا قوله في قراءتنا للصُّورة الشعريّة بأنّ البكاء فيها كان بكاءً كونيّاً، كما أن الفرح فيها كان فرحاً كونيّاً.

٢ ـ أن أدونيس في «الكتاب»، كما في مشروعه الشعري برمّته، يؤكد رؤاه التالية: الثقة بالانسان، الثقة بالحياة، والثقة بالجماليات الشامخة في الوجود.

فخلود الحياة في النص الأدونيسي يقابله خلود الإنسان. فالإنسان هو الزمن الرابع، لخلوده خارج السلسلة الثلاثية للزمن. وهو الطبيعة الخامسة، ذلك أن الفصول الأربعة تتضمّن من داخلها دورة الضوء في الصيف، والذبول في الخريف، والموت في الشتاء، والانبعاث في الربيع، والإنسان، هو كل هذه الفصول مجتمعةً. لذا، كان هو المنادى لتحقيق إمكانيّة الوجود الكبرى. وقرينتنا على هذا القول، الصُّور الشعرية التي وردت في «الكتاب» وجميع الصور الشعرية التي تقدّمت دراستها في بحثنا هذا، مع التنويه بوجوب قراءة هذه الصُّور في مستواها العمقي

لا الظاهر، بغية الوقوف على الحياة الداخلية والحركة السيّالة في جوف هذه الصُّور وفي أنحائها الأكثر عمقاً واختفاءً. ونمثل لذلك بقول الشاعر: «يلبس الأفق ثوباً طويلاً لكي يحسن البكاء». تلك الصُّورة هي أشبه ما تكون بصورة فوتوغرافيّة التقطها الشاعر لأحد المناظر الكونيّة، ثم دفعها إلى النَّص كأيّ صورة فوتوغرافية تراها العين ثابتة في لحظة سكون الحركة فيها. لكن هذا السكون المتجلّي لعين الناظر، ليس إلا سكوناً لحظيّاً. ذلك أنّ الوجود الواقعي للأفق المكتسي بثوب طويل من الغيم يتحقّق بالانتقال من لحظة إلى لحظة. ولكي نتجاوز قراءة الصُّورة بالشكل الثابت للحركة، ونتمكن من قراءة الحركة التي تتم في باطنها أثناء تبدُّلاتها العميقة لحظة إثر لحظة، ننطلق بادئين بالبناء على رؤية أدونيس المحورية بأنّ الحياة لا تقوم ولا تستقيم دون قابلية الحركة والتحوُّل. الصورة الشعريّة إذن، تجسِّد إحدى مراحل تحولها في لحظة واحدة من لحظات حركتها. وبتجاوز لحظة السكون هذه، يتكشّف لنا أنّ البكاء الكونيّ في الصورة الشعرية هو فرحٌ كونيّ في حقيقته. فرح اللقاء بين الأرض والمطر وعرس الخصب بزواج الأرض والسماء. الفضاء إذن يلبس رداءً طويلاً من الغيم كي يحسن الامتداد، كي يحسن أداءه الكوني برواء الأرض وتفتُّح الحياة.

هكذا يتداعى الإنسان إلى الصورة الشعرية تداعياً تلقائياً لا شعورياً، ليتلبّس الأفق بصورة الإنسان. فالإنسان أيضاً، كلّما سما بالحزن إلى مصاف الحزن الكوني، يُحسن أداءه الإنساني ويشارك في تحقيق الإضافة إلى الوجود.

إذن، أن نعثر على الفرح في صورة البكاء، وعلى الحياة في صورة الموت، وعلى الحركة في صورة السكون، هو أن نعثر على الوجه الآخر «للكتاب». هو أن نعثر على ثقة أدونيس بالإنسان، والحياة، والجمال الشامخ في الوجود، وعلى ثقته بالمستقبل.

٣ ـ على صعيد الرؤية للمستقبل، تتجلّى ولادة مستقبل يمحو إخفاقات الماضي ومراراته، كإمكانيّة مفتوحةٍ للتكوُّن على وجه أكثر حيويّة وإيجابيّة وتمكّناً من التحرك في اتّجاه أماميّ. وإذا كانت الغاية مما يودّ الشاعر قوله، هي أنّ ما ينزل بالإنسانيّة من محنة وبلاء، مردّه إلى الوعي الفاسد لجوهر الحضور الإنساني، فإنّ رؤيته للمستقبل هي رؤية مشروطة بالتحوُّل بالضرورة، لكنها ليست رؤية سلبيّة على أيّ حال من الأحوال. فبلوغ مستقبلٍ يمحو صحراء المكان والزمان، مشروط

بتجاوز كلّ الأحداث التاريخيّة التي جُرِّدت من بعدها التاريخي، لأنها خرجت عن كونها سيروراتٍ تطوريّة.

هكذا ينقلب الانفصال عن الماضي، من موقفٍ استرجاعيٍّ إلى موقفٍ فكريٍّ يتطلّع إلى توليد المستقبل ويؤكّده في آن واحد. فالموجة لا تولد إلا بموت موجةٍ سبقتها، والتاريخ لا يهزمه إلا تاريخ أكثر حداثةً منه. وتبقى الحداثة ـ كما يصورها الشاعر ـ امتداداً لمغامرةٍ تبدأ ولا تنتهي:

«أقصى مما يصل اليأسُ، وأقصى مما

يعد الأمل:

تلك دروبي أكتبها

كقصيدة بوحٍ لا تكتمل». (ص ٢٧٢)

وإذا كان هذا المستقبل الذي تمّ توليده والتشديد عليه، لا وجود له إلا في مشروع الشاعر، فإنّ هذا التأكيد تأتي أهميته في ما يمثّله لا في ما يؤكّده.

فالتذكُّر حسب تعبير بول دي مان، «ليس فعلاً زمانيّاً، بل هو فعل يمكّن الوعي من «العثور على مدخلٍ إلى اللازماني» ومن التعالي على الزمان كلاً وتفصيلاً»(148).

٤ ـ الرؤية للتاريخ: لا بدّ من البدء بالتنويه بأنّ الإحاطة برؤية الشاعر للتاريخ في «الكتاب» بإعطائها حقّها من القراءة الوافية، هو إنجاز ليس متعذراً في المجال المتاح هنا وحسب، بل قد تتعذّر تغطيته على وجهٍ يحيط بكلّ أبعاده في كتاب واحد.

يتجسّد التاريخ في «الكتاب» كعملةٍ ذات وجهين: الأول: هو الوجه الملطّخ بالقتل والجرائم والفقر والاستبداد وقهر الإنسان. والثاني: هو الوجه المضيء أي الذي يصوّر تفوُّق الذوات الانسانية: فكراً، وعلماً، ووعياً، وإبداعاً، وإصالة؛ وتفوُّق الأداء الإنساني: عدلاً، ورحمة، وتقىً، وتسامحاً، وكرماً، وعشقاً؛ والتفوُّق الانساني بإرادة القوّة التي تجسّدها الغضبة المتلألئة لكل الثُّوار والرافضين والعصاة والخارجين؛ وإباء الرجولة لدى ذوي الرأي الآخر ممّن اختاروا الموت على مدح حاكم جائر أو الادلاء بشهادة زور.

وإذا كان التاريخ يكشف عن وجهه القاتم في الهوامش ويتجلّى في بعضٍ من

مساحات المتون، فإنّ الوجه المضيء، هو الوجه المتواري في البعد الأعمق من النّص، والذي حاولنا في هذه القراءة ـ ما أمكننا ـ تسليط الضوء على مكامنه في مساحات الصمت والغياب.

وقد تقدّم القول بأنّ الصفحة الواحدة في «الكتاب» هي أشبه ما تكون بشاشة بيضاء يعرض الشاعر عليها، لا منظراً واحداً وحسب، بل مناظر عدّة، لأمكنة وشخصيات وأحداث وأصوات عدّة، تأتي من أزمنة عديدة وبحالات عدّة أيضاً. الأمر الذي يجعل لكلّ صفحةٍ سياقها الخاص الذي لا تستقيم قراءة صورة أو جملة شعرية بالانفصال عنه، تماماً كما أنّه لا تستقيم قراءة الصفحة كلها باجتزائها من السياق الكلي «للكتاب» من أوله إلى آخره.

إذا اعتمدنا قراءة كل جملة أو صورة ضمن السياق الكلّي للصفحة، وقراءة الصفحة الواحدة ضمن السياق الكلي «للكتاب» فسيصل بنا المطاف إلى نتيجتين ترتبط إحداهما بالأخرى ارتباطاً منطقيّاً: الأولى: قراءتنا «للكتاب» في بعديه الظاهر والمضمر أو المعتم والمضيء في آن واحد. الثانية: عدم التسرُّع بالقفز إلى النتائج، كإطلاق الأحكام على رؤية الشاعر للتّاريخ بالسكونية أو العدميّة. فأن نرى السماء ملبّدة بغيوم داكنة سوداء، لا يعني غياباً أبديّاً للشمس، بل يعني في جوهره حضور مخاضٍ كونيّ لولادة الخصب في العالم. بالبناء على ذلك، تنهض أمامنا أسئلة كثيرة قد يضاعفها اختلاف الرؤى النقديّة حولها. كتساؤل بعض القرّاء حول إمكانيّة دعوة أدونيس إلى القطيعة مع التاريخ مع أننا ـ نحن وهو نفسه ـ ثمرة أجيال سابقة في هذا التاريخ؟! وهل يمكن لأدونيس أن ينشقّ عن التراث وهو الوليد الذي من رحم هذا التراث جاء، وبداخلها تمّ تكوُّنه وتخلّقه؟! وهل نأخذ بمقولة تهديم أدونيس للتراث وهو الذي آثر النهوض بأعباء الكتابة في التراث ومنه وعنه، بدءاً من «ديوان الشعر العربي» و «الثابت والمتحوّل»، ومروراً بمشروعه الشعريّ كلّه، ووصولاً إلى ديوانه الأخير «الكتاب»؟! اذن، لماذا يصرّ أدونيس على حضور التاريخ في «الكتاب» مع التعرية الفاضحة لكل سوءاته وسقطاته في آن واحد؟!

بادئ ذي بدء نقول، إن أدونيس كشاعر من روّاد الحداثة، لا بدّ أن تنشأ بينه وبين التاريخ صلة قربى لا يملك إطلاق يديه منها. «فالحداثة، لا تستطيع أن تؤكّد ذاتها دون أن تكون مستوعبة أو مدمجةً في حركةٍ تاريخيّة ارتداديّة تتوحّد بها»(149). وبكلمات أخرى، إنّ «التاريخ، لكي لا يصبح انكفاءً انتكاسيّاً خالصاً أو

بحالة شلل تام، سيعتمد على الحداثة لاستمرار ديمومته وتجدُّده»(150). والتاريخ والحداثة يمشيان معاً يداً بيد، لكن، وحدها الحداثة تتضمّن في داخلها نقطة الانطلاقة التي منها تُمدّ خطوط العبور إلى المستقبل. الأمر الذي يجعل الحداثة ـ كما سبق القول ـ مغامرة تبدأ ولا تنتهي. ذلك أنّها تؤسِّس من كل تحوّلٍ جارٍ، لتحوُّلٍ يأتي بعده. أي أنها تتجاوز كونها مبدأً للحياة إلى كونها مبدأً للتأسيس أو التأصيل. لكن ذلك لا يمنع من حقيقة محاولة التاريخ ابتلاع الحداثة ومحاولة الحداثة ابتلاع التاريخ. «فالحداثة والتاريخ محكومان بالارتباط بوحدة تدمِّر ذاتها وتهدِّد بقاءهما، كليهما معاً»(151).

ولكن هل يعني ذلك أن الحداثة تروم بتر الماضي من الجذور، وأنّ المحدثين يحاولون إطلاق الرصاص على الماضي؟!!

بالعودة إلى التقنيّة التي اتّبعها أدونيس في تعامله مع التاريخ، نجد أنّه عمد إلى استحضار التاريخ إلى قاعة المحكمة، دون أن يبادر إلى الادّعاء ضدّه أو كيل التُّهم إليه. ذلك أنّه ترك التاريخ يسرد تاريخه بنفسه، وبالتالي يصوّب سلاحه إلى صدره هو، ويدين نفسه بنفسه دونما حاجة إلى أيِّ تدخُّل من الشّاعر. لكنّ الشاعر الذي اضطلع بمهمة الخصم والحكم في آن واحد، سيوجّه في النهاية اتهامه للتاريخ بإشقاء الإنسانيّة التي كانت محكومةً بالعنف من جانب السلطة، ليتبع ذلك، بتوجيه تهمة الضّعف وخور الرُّوح للجموع الإنسانية التي كانت محكومةً بالضعف من جانبها هي. أي أنّ الإدانة في النهاية، هي إدانة للحضور الإنساني المفرّغ من المحتوى: حكاماً ومحكومين، ظالمين ومظلومين. وإذا ما تبيّنا حقيقة هذه الإدانة في بعدها الأعم والأشمل فإنّ الحكم على الشّاعر بمحاولة قتل الماضي، سيكون حكماً تعسُّفيّاً على أقل تقدير إذ إنّ الخيار الذي يبقى مطروحاً أمامنا، يغدو واضحاً في إشارته إلى أنّ تعرية الماضي لم تكن فعل قطعٍ يستتبع النسيان، بقدر ما هي فعل نقديّ يحاول تقصّي الخلل من منابعه الأولى.

ويحضرنا في هذا السياق، القول التالي، الذي يحمل رؤية فريدريك نيتشه حول الحداثة والتاريخ: «إننا بالضرورة حصيلة أجيال سابقة، وبالتالي فنحن نتيجة لأخطائها ومخاضاتها وضلالاتها، بل حتى جرائمها؛ وليس بامكان أيّ منا أن يحرِّر ذاته كليّاً من هذه القيود»(152). لذا فإنّنا عندما نُدين الماضي بأبشع التُّهم، «إنما نحاول أن نعطي انفسنا ماضياً جديداً نرغب لو أنّنا انحدرنا منه بدلاً من الماضي

الذي انحدرنا منه فعلاً»(153). من جهة ثانية، إنّ بول دي مان يقرأ هذه الفقرة لنيتشه ليعلّق عليها باستشفافه لخيال قتل الأب في الفقرة: «حيث يدين الابن الأضعف أباه الأقوى ليقتله»(154) ذلك الخيال الذي يتأصل في الحداثة في رفضها للتاريخ. غير أنّ قراءتنا لم تكشف لنا عن أيّة رابطة بين التاريخ وما ذهب إليه نيتشه أو ما يراه بول دي مان. فأدونيس لم يحاول أن يزيّن لنا ماضياً جديداً بدلاً من الماضي الذي انحدرنا منه، لأن مشروعه أتى خلواً من الأجوبة، ومن أية حلول يقينية أو مكتملة أو يوتوبيّة إن جاز التعبير. ذلك أنّ توجهاته كانت ترمي في بعدها الأعمق إلى وجوب فهمنا للتاريخ فهماً تاريخياً. في هذه النقطة بالذات، تلتقي رؤية أدونيس للتاريخ مع رؤية نيتشه له. حيث يرى الأخير، أنّه لكي نتجاوز التناقض الداخلي المتجذر في الروح في الزمن الحديث، لا بدّ من وعينا العميق للحقائق الثلاث التالية:

- «يجب أن نفهم الدافع الذي يقف وراء معرفتنا للتاريخ، فهماً تاريخياً».
- «يجب أن يحل التاريخ نفسه معضلات التاريخ».
- «يجب أن تصوّب المعرفة التاريخيّة سلاحها في اتّجاه ذاتها هي»(155).

فلكي تحقّق الحداثة في الزمن الحديث شيئاً أكثر جدّه، وأكثر قوّة، ودفقاً للحياة، والأصالة، لا بدّ من تحقيق هذه الشروط الثلاثة السابق ذكرها. على صعيد آخر، لم تعثر قراءتنا في «الكتاب» على ما استشفّهُ بول دي مان في نصّ نيتشه من نزعة قتل الابن الضعيف للأب الأقوى. فأدونيس شاعر ولد من رحم التراث؛ ومن الدِّماء النابضة في بواطنها تخلّقت أوصافُهُ وتكوّنت انتماءاته ومراميه. إلى اللُّغة ـ الأنثى، الأم، الرحم ـ بنحوها وصرفها أسلم قياده، لا يضيف إليها، لا يشاء الذي لا تشاء، تفتح أحضانها لملائك أحلامه الماردة، وينامان في جبّة واحدة. لكنّه وبكل الحب الغريزيّ لاحتواء الأمّ له، يحاول أن يكوّن ذاته الخاصة به في العالم والوجود، خارج رحم الأم التي يغالبه الحنين إليها ويغلبه دائماً: «تُراني، ماذا سأفعل من غيرها؟» (ص ٢١٠). هناك شعور يلحّ عليه بأن يكون مبدعاً، ولكن، لكي يكون مبدعاً، عليه أن يكون أوّلاً انساناً يقوده الفضول في العالم ليكون في حالة يقظة روحيّة وذهنيّة تجعله حاضراً في المكان، بإدراكٍ أكثر شمولاً واتّساعاً للزمان. أن يكون حاضراً في معارك الانسانية ومخاضاتها وعذاباتها وجرائمها في الماضي والحاضر معاً، كي لا يتوقّف تفكيره لحظة في المستقبل.

إنّ حضور المستقبل مرتبط بالحداثة بالضرورة. والفعل من أجل المستقبل مرتبط بعدم النكوص إلى حيث يوفّر الماضي حماية وقائيّة من صعوبة الحضور الجوهري في الحاضر. من هنا، يتولّد شعور أدونيس ـ الذي لازم مشروعه الشعري بكامله ـ بأنّ عجزه عن أن يكون حديثاً بل أكثر حداثةً دائماً، سيؤول به للعودة إلى القطيع. إلى حيث يكفّ أن يكون شاعراً، بمجرّد إذعانه للمراوحة في المساحات المحايدة. انطلاقاً من ذلك، كانت انطلاقة أدونيس للانفصال عن رحم تراثه أو تاريخه، بفكر نقديٍّ يحاول أن يفهم ذاته عبر الفهم الجذري لتاريخه، فيما هو يبني رؤاه حول العالم والتاريخ على حقيقة محوريّة هي: قدرة الوعي على تغيير طراز فعله. تلك الحقيقة التي تشكل القاعدة والمحور في تفكير أدونيس وابداعه في آن واحد، سوف تتجسّد في «الكتاب» بدعوة الشاعر إلى وجوب تقويض الوقائع التاريخيّة التي جُرّدت من بعدها التاريخي لأنها خرجت عن كونها سيروراتٍ تطوريّة.

وهو في ذلك، لا يخفي ميله، إن لم نقل تأثُّره برؤية هايدجر بوجوب تعميق «البحث في تساؤل الذات الذي يبقى نقطة البداية لمحاولة الفهم الفلسفي للوجود»(156).

تتجسّد توجهات الشاعر لتعميق أسئلة الذات الانسانية حول العالم والوجود، على صورة تأخذ الأبعاد التالية:

١ ـ التوجُّه نحو الجواهر مع تجاوز الاحتكاك الحسّي بالأشياء والكائنات. أي تجاوز معرفتها معرفة عقلية أو عبر الذاكرة الجمعيّة وانطباعاتها السائدة، إلى معرفتها معرفة فينومينولوجية عميقة تستدعي طاقة تخييليّة عالية، تمكّن من النفاذ إلى ما وراء الأشياء والموضوعات. وبتعبير آخر، معرفتها عبر إطلاقها من جزئيّتها وعرضيّتها ومحدوديّتها، لادراك دورها الكوني وعلاقتها باللأنهائي.

٢ ـ الخروج بأسئلة الذات من دائرة علاقتها بالذاتي والجماعي (القومي)، إلى مدار علاقتها بالكوني.

٣ ـ التركيز على تعليق الأجوبة بين قوسين، ومصادرة الحلول من النَّص. عبر هذه التقنيّة بعامة، وما ورد في الفقرة «٣» بخاصة، يعلن النَّص عن تحرُّره من الايديولوجيا تحرُّراً كاملاً. ذلك أن الأخيرة، تطرح معطياتٍ ثابتة ورؤىً مكتملة حول

نظرة جماعةٍ ما إلى ذاتها وإلى العالم، وحول تعاملها مع الذات والآخر في آن واحد.

ويكشف لنا تحرُّر النَّص من الايديولوجيا، عن السبب الكامن وراء تحرُّر النَّص الأدونيسي برمّته من موضوع «الالتزام» بما يعنيه من إعلان الانحياز إلى موقفٍ سياسيّ أو اقتصادي معين، أو مناوأة نظامٍ ما في حدّ ذاته. ويعود ذلك إلى رؤية أدونيس، بأنّ استبدال أي نظام سياسي أو اقتصادي في العالم بنظام آخر، لن يمسّ العمليّة الخلاّقة للحضور الإنساني إلاّ من السطوح. أي ما دامت هذه الأنظمة تنظر إلى الإنسان كوسيلة لا كقيمة وغاية، وإلى المعرفة كوسيلة لا كغاية في حدّ ذاتها. فقوّة الأمّة لا تتأسّس بقوّة نظامها السياسي أو الاقتصادي أو العسكري، بل بقوّة الحضور الإنساني، حكّاماً ومواطنين. وعكس ذلك صحيح بقرينة ما خبّر به «الكتاب» من أوّله إلى آخره.

من أقوال أدونيس في التاريخ، نسترجع الرؤية التالية:

«والتاريخ مثل طائر منبسط في جسد الإنسان

يصدح أو يطير أو يعيشُ

في القبور»(154).

ماذا فعل أدونيس في «الكتاب» لكي يدفع الموت عن التاريخ؟

يأخذ الشاعر على عاتقه مهمة دفع الموت، التي ستنقسم على ذاتها وتتعدّد هي الأخرى. فإلى جانب دفع الموت عن التاريخ، نراه يدفع الموت أيضاً عن ذاته، وعن الانسانيّة، واللُّغة، والقرّاء، والمستقبل، معاً وجميعاً. أمّا اللُّغة، التي أصابها الصدأ وذبل فيها المعنى، فإنَّه يدفع الموت عنها عبر زجّها في «مطهر» يحرق ما علق فيها من تراكمات وتلف وتهرُّؤ. مطهر يحرّر المعنى، يميت الموت، يعيد للمعنى وجه الماء عندما يصبح الإنسان هو المعنى.

وعلى الصعيد الجماعيّ/الإنسانيّ، فإنّ الشاعر، انطلاقاً من رؤيته لقدرة الوعي على تغيير طراز فعله، يعمد إلى زجّ القارئ في «مطهر الشعر»، في ناره المطهّرة (بفتح الشدّة وكسرها)، ليخرج القارئ/الإنسان من أتون الشعر: طيراً، يصدح ويطير.

وعلى صعيد التاريخ، كان لا بدّ له من خلق «مطهرٍ» للتاريخ. فللخروج به من حالة سكون القبور، كان لا بدّ من زجّه في أتونٍ مشتعلٍ، في نار ضوءٍ حارقٍ، يطهّره من الجرائم والخطايا، ليعود طيراً، يصدح إذ يطير.

أما على الصّعيد الشخصي للذات الكاتبة، فكان لا بدّ للشاعر من زجّ نفسه في «المطهر» ذاته، لكي يدفع الموت عن ذاته وعن المستقبل في آن واحد. كان لا بدّ له أن يكون حاضراً في قوّة الإنسانية وضعفها عبر الزمن، بحسٍّ شديد الكليّة والتوتر، وإدراك شديد الاتّساع والإحاطة بحضور الزمان. لكنّ ما تجدر إضاءته والاشارة إليه، هو أنّ الشّاعر لا يمارس هذا الحضور الديناميكي المشتعل بالنّار والنّور، لمجرّد أن يخبر بعذابات الإنسانية وخطاياها وحسب، بل إنه كما يبدو لنا، يحاول أن يشيّئها، يجمّدها بشكل صورةٍ أو لوحةٍ أو منحوتةٍ جامدة، يمكنه قذفها خارجاً وبعيداً عن دواخله المقروحة المعذبة. وبكلماتٍ أخرى، لكي يجمّدها كصورةٍ لكلّ ما هو عرضيّ وزائل وهامشيّ وقابل للتحييد، وللقذف إلى هامش الزمان، وهامش الذاكرة، وهامش «الكتاب»، حيث يجب أن تكون.

هكذا يتبين للقارئ أنّ القراءة العابرة «للكتاب» قد توحي بأنّ نقد التاريخ يأتي بدافع قتله، بينما تكشف القراءة العمقيّة له بأنّ نقد التاريخ يأتي بدافع الحرص على إحيائه ودفع الموت عنه، لا قتله.

من جهة أخرى يمكننا القول إنّ لأدونيس ثقة بالتاريخ إلى جانب ثقته بالانسان والحياة والمستقبل والجمال الشامخ في الوجود ـ كما تقدم القول ـ. ولو لم يكن له ثقة بالتاريخ لما تحمّل أعباء النهوض بالكتابة، لتسليط الضوء على عالميّة الشّعر العربي بدءاً «بديوان الشعر العربي» ووصولاً إلى مخطوطته عن المتنبي في «الكتاب». إنّ هذا التاريخ الذي نحن ثمرة مخاضاته بعتمتها وضوئها في آن واحد، هو الذي أنجب المتنبي، وأبا تمام، والمعرّي، وامرأ القيس، وسواهم من ذوي الحضور الإنساني المتألق إبداعياً وإنسانياً في آن واحد، وهو قبل كل شيء التاريخ الذي أنجب أدونيس نفسه.

وبتعبير أعمّ وأشمل نقول: إنّ أدونيس في «الكتاب» يدين التاريخ والحداثة كليهما. ولن تستقيم لنا قراءة نفتح فيها عيناً، ونغمض الأخرى. ذلك قول يحتّمه علينا الدفاع عن الشّعر نفسه وليس عن الشّاعر. لقد ركّزنا جهدنا في التحليل والتأويل، لا

على ما قاله الشاعر ويطربه أن يعلن عنه، ولا على ما يضنيه ويئنّ منه، بل على ما يقوله الشعر في غفلة من وعي الشاعر، ورغبته، وضدّ رغبته أحياناً. لذا، فقد قلنا ما قلناه، كموقفٍ تمليه علينا الأمانة تجاه الشِّعر، ولا شيء سوى الشِّعر. أما عن موقف الشاعر تجاه نصّه والعالم، فلا بدّ من القول بأنّ أدونيس وقف حيال التاريخ والحداثة، كليهما، موقفاً نقديّاً واعياً، غير معزولٍ أو مكبوحٍ عن حساسيّته الفرديّة، وحريّة قراره في بناء رؤية ذاتيّة للعالم، في الماضي والحاضر، بجرأة وشجاعة.

يبقى لنا أن نتساءل أخيراً: ألا يذكّر «المطهر» الذي أنشأه أدونيس في «الكتاب»، «بالمطهر» الذي أنشأه دانتي في الكوميديا الإلهيّة؟ أليس هو «المطهر» ذاته الذي تحتاج الإنسانية إلى إعادة إقامته عصراً إثر عصر، وقرناً إثر قرن، لتطهير اللُّغة والانسان والحاضر والتاريخ؟

لكي لا نخرج عن مدار الغاية المرسوم لبحثنا هذا، ليس أمامنا إلا أن نترك السؤال مفتوحاً لبحثٍ آخر، أو لباحثين آخرين.

نختم بالقول، بأنّ «الكتاب» من النصوص التي تفرض سلطتها على قارئها، لا كنصٍّ يختار قرّاءه وحسب، بل كنصٍّ يغالب قارئه في إثارة الأسئلة، وإثارة الحيرة أمام تعدُّد الاحتمالات وتعدُّد الخيارات.

واذا كان تعدُّد الاحتمال الدلالي، تحصيلاً لحاصل في كل نصٍّ متعدّد، فإنّ تعدُّد الخيارات ـ على الصعيد الفنيّ ـ يدين قراءة النّص مسبقاً بالعجز عن الإحاطة والشمول. فهناك حشد كبير، لسماتٍ وعناصر وتقنيّات فنيّة، يتعذّر جمعها في دراسة واحدة. فقد تستدعي قراءة السِّمة المسرحيّة، أو البنية الإيقاعيّة، أو البنية المركّبة للزمان، أو الدلالة الفلسفية، أو الرؤية إلى التاريخ ـ على سبيل المثال ـ إلى إفراد كتابٍ لكلٍّ منها على حدة.

وقد تمّ اختيارنا لقراءة الصُّور الشعريّة، والرمز، والرمز الجغرافي، بالصدور عن الأسباب التالية:

١ ـ أنّ تحليل الصورة الشعرية من خلال العناصر الأربعة للكون، كرموز تضجّ بالحركة الكونية، وتستثير التصوُّر الخلاّق بعمق وشمول، يتيحُ لنا إمكانية الجمع بين قراءة الصورة الشعرية، والحركة الداخلية، وبنائية الرموز، وبنائية النص، معاً وجميعاً.

٢ ـ أنّ قراءة الصُّورة الشعريّة في وجهيها المتناقضين: ما بين الكآبة وروح الصُّعود، تتيح الكشف عن وجه «الكتاب» المضمر والمفعم بروح التمنُّع والمقاومة. ذلك أن الجماليات الشعرية إذا أتت مفرّغة من روح التمنُّع، والتحصُّن بالفكر، تبقى فعلاً عاجزاً كليلاً، وناقصاً على صعيد القيمة الفنيّة.

٣ ـ أنّ هذا الاختيار يضيء في نظرنا، الجوانب الأكثر أهميّة وتميّزاً في تجربة أدونيس الشعرية. ذلك أنه يساعد القارئ على الاقتراب من الفهم الكلّي للعالم المرئيّ في النُّص، عبر إضاءة الخبرات الإنسانية سقوطاً وارتقاءً. الأمر الذي يحفز وعي القارئ بإدراك أهمية المشاركة الإنسانية لإغناء الوجود بالإضافة الخلاقة إطلاقاً. وبكلمات أخرى، إنّ مخاطبة العالم بلغة الرموز المفعمة بالحركة والتساؤل والقلق الوجودي، توقظ الخبرة الإنسانية لدى القارئ، وتجعل منها فعلاً روحياً بالمفهوم الميتافيريقي للتعبير. فكم من الأمم السبّاقة في صنع المعرفة أدّى بها السّبات الروحي والفكري إلى التخلُّف عمّن نقل عنها.

٤ ـ لقد بنى أدونيس المكان الجغرافي رمزاً، بتقنيّة مكثفة العناصر الإبداعية، تجمع في وقت واحد بين المكان والزمان مع تضعيف الحركة هبوطاً وعلوّاً وانتشاراً في كلّ الاتجاهات. وتصدر أهميّة تلك التقنيّة الإبداعية عن كونها تعبّد الطرق لبعث جدليّة الآني والكوني بتصوُّر كلّيّ، يؤدّي ـ على الصعيد التطوُّري ـ إلى نموّ رؤى شديدة العمق والحيويّة، وشديدة الجدّة في مغايرتها للرؤى الجامدة مغايرةً جذرية.

وإذا كان الشاعر يتوخّى أن يُقرأ نصُّه، ويُفَعّل تفعيلاً دلاليّاً بالتضافر المتبادل في ما بينه وبين القارئ/الناقد، فقد ركزنا في دراستنا على البدء بتحديد المدار النصّي الذي سنتحرك فيه أولاً، لنحدِّد تهديفنا من ثمّ نحو الغايات التالية:

أ ـ التفعيل الدلالي، لا لما قاله النُّص وأعلن عنه، بل لما لم يقلْهُ أحياناً، ولما قاله في غفلة من وعي الشاعر ورغبته أحياناً أخرى.

ب ـ متابعة تشكل الموضوع في كيمياء الشِّعر، خارج صفاته الأصلية.

جـ ـ متابعة منهجية أدونيس بالالتزام بالهدف، دون الالتزام بالوسيلة أو أسلوب المعالجة، على الصعيدين، الفني والفكري في آن واحد.

د ـ تسليط الضوء على المعطيات الفكرية والفنيّة التي طرحها النُّص بين

يدينا، مع وضع هذه المعطيات ـ قدر الإمكان ـ موضع الترجيح لا موضع التّحديد والإثبات.

انطلاقاً من ذلك كلّه، فإننا كقراءة واصفة، لا نملك أن ندّعي بأننا أضفنا إلى النّص أيّ تعليق توضيحيّ أو تفسيري، مكتمل الملامح ومحدّد النهايات. بل إنّ ارتحالنا في النّص وإليه، يبقى مجرّد محاولة، تأمل في العثور على منافذ لولوجه وتعرُّف بعض وجوهه وأبعاده، واكتشاف بعض طبقاته وعناصر بنائه التي يتعذّر الوقوف عليها مجتمعة في رحلة قرائية واحدة.

إنّنا في محاولتنا عبور النّص، والكشف عن بعض مكنوناته الخبيئة، نحاول أن نستنطقه بسؤاله عمّا لم يقله بالصّوت المسموع، وبقي خبيئاً في مساحات الصمت. وإذ نستنطق نصّاً متعدّد الطبقات والأصوات والعلاقات والرُّموز والمساحات والإيقاعات والأزمنة والدّلالات، نعلم مسبقاً، أنّه إنما يجيب عن أسئلتنا نحن، ويوعز لنا باتجاه المسارات التي أردنا أن نسلكها نحن.

لذا، فإنّنا إذ نساهم في قراءة بعضٍ من معطيات «الكتاب»، نعرف جيّداً أننا نساهم بقراءة واحدة من قراءات أخرى، قد تطرح أسئلة أخرى، وتودّ ولوج النّص من أبوابٍ ومساراتٍ أخرى، لتحظى بإجابات مغايرة أخرى، كما أننا نعلم في الوقت ذاته، أنه كنصٍّ متعدّد ذي قيمة فنّيّة عالية، سيبذل لكلّ استنطاق جديد معطيات دلاليّة وفكريّة جديدة، قد تتعارض مع ما ألقاه بين يدينا من معطيات.

حواشي الفصل الثالث

(96) Martin Heidegger: The principle of Reason - P. 87

(97) يقول أدونيس عن مهيار:

«أعرفه يحمل في عينيهْ

نبوءة البحارْ

سمّانيَ التاريخ والقصيدةْ

الغاسلة المكان

أعرفه ـ سمّاني الطّوفان».

أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ ص: ٢٧١.

(98) أدونيس: المرجع السابق نفسه ـ ص: ٢٧١.

(99) يعدّ الدكتور عادل ضاهر دراسة موسعة عن شعر أدونيس ـ كما ذكرنا سابقاً ـ وقد أُتيح لي الاطّلاع على أجزاءٍ منها، من بينها، دراسته حول ديوان أغاني مهيار الدمشقي، الذي سبق له أن نشره بصيغته الأولى، في مجلة شعر، خريف ١٩٦٢ من ص: ١٠٨ إلى ص ١٣٧.

(100) المرجع نفسه.

(101) المرجع نفسه.

(102) M.M. Bakhtin: the dialogic imagination - translated by: Caryl Emerson & Michael Holquist - University of Texas Press - Austin - 1992 - P: 156.

(103) Ibid - P: 157

(104) للايضاح راجع: غ. هيجل: علم ظهور العقل ـ ص ٩٨ إلى ١٠٣.

(105) يقول أدونيس:

«لا أريد لمهيار أن يترسّم خطّ السّواد

يكون، إذن، عاصياً

لا أريد لمهيار أن يترسّم خطّ البياض ـ

يكون، إذن، طيّعاً

لا أريد له أن يكون القرارْ

ولا أن يكون جواباً ـ

بل أريد لمهيار أن يتلبّس وجه الفضاء».

أدونيس: قصيدة أول الكيمياء ـ ص: ٤٥٩ ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ مرجع سابق.

(106) M.M. Bakhtin: the dialogic imagination - P: 161.

(107) Ibid - P: 156

(108) ورد في كتاب الدكتور اميل بديع يعقوبي: موسوعة النحو والصرف والإعراب الصادر عن: دار العلم للملايين ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦ ـ بيروت، ما يلي:

المدرسة البصريّة: «نشأ النّحو العربي بصرياً وتطوّر بصرياً، إذ عندما كانت البصرة تشيّد صرح النحو، كانت الكوفة مشغولة عن ذلك كله، وحتى منتصف القرن الثاني للهجرة، بقراءات الذكر الحكيم ورواية الشعر والأخبار» ومن أهم أعلامها: أبو عمرو بن العلاء، والمازني، والمبرّد، والسيرافي، والخليل بن أحمد، وسيبويه.

المدرسة الكوفيّة: «تعلّمت الكوفة النّحو من البصرة، لكنها ما لبثت أن اتخذت لنفسها منهجاً خاصاً فيه، حتى لا تكاد تجد مسألة من مسائل النّحو الا وفيها مذهبان: بصريٌ وكوفيٌ». ومن أهم أعلامها: الكسائي، والفرّاء، والأنباري.

ثمّ قامت **المدرسة البغدادية** على مبدأ الانتخاب من آراء المدرستين. ومن أهمّ أعلامها: الزمخشري، وابن جنّي

ورد في المرجع السابق من ص: ٤٩٨ إلى ص ٥٠٠.

(109) Erick Fromm: the sain society Holt Reinehart and winston - New York - eleventh printing - 1962 - p. 254.

(110) Erick Fromm: you shall be as gods - Fawcett publications - New York 1969 - p. 37

وقد اعتمدنا لهذه الفقرة الترجمة الواردة في كتاب:

د. محمد حسن حمّاد: الاغتراب عند أريك فروم ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٩٩٥ ـ ورد في صفحة: ٧٦ منه.

(111) دانتي الجييري: الكوميديا الإلهيّة ـ فصل الجحيم ـ مقدمة الجحيم بقلم الدكتور حسن عثمان ـ ص: ٤٣ ـ ٤٤.

(112) المرجع السابق نفسه ـ ص: ٤٠ ـ ٤١ ـ مقدمة الجحيم.

(113) المرجع السابق نفسه ـ ص: ٤٣ ـ مقدمة الجحيم.

(114) المرجع السابق نفسه ـ ص: ٣١ ـ مقدمة الجحيم.

وقد خاطب دانتي بلاده بحبٍّ كان اكبر من أن يحمله على السكوت أمام اخطائها والامها.

ومن أقواله:

ـ «أوّاه منكِ يا ايطاليا، أيتها الأمّة الذليلة، يا موئل الآلام، ويا سفينة بغير ملاّح وسط العاصفة الهوجاء، إنك لست أميرةً على الأقاليم بل بؤرة للفساد».

ـ «وإنّ الأحياء من أبنائك الذين يشملهم سورٌ واحدٌ ويضمّهم خندق بعينه ـ لا يكفّون الآن عن القتال ويمزقون بعضهم إرباً إرباً».

ـ «فتّشي ـ أيتها البائسة ـ حول شواطئ بحارك، ثمّ انظري إلى صدرك وابحثي: أينعم جزء منكِ بمباهج السّلام!»

وردت هذه الأبيات في: الكوميديا الالهيّة ـ جزء «المطهر» الأنشودة السادسة ـ الصفحة: ١١٣ ـ ١١٤ ـ الأبيات رقم: ٧٦ ـ ٨٢ ـ ٨٥ ـ مرجع سابق.

(115) في فصل «الجحيم» من الكوميديا الإلهية خاطب دانتي شعبه قائلاً: «إنكم قد صنعتم من الذهب والفضة إلهاً: وأيّ فرقٍ بينكم وبين الوثني، سوى أنّه يعبد إلهاً واحداً، وأنتم تعبدون مئة؟»

كتاب: الجحيم: ص ٢٨١ ـ البيت رقم: ١١٢ ـ الأنشودة التاسعة عشرة.

(116) الإنبيق: آلة للتقطير ـ والكلمة فارسيّة.

(117) راجع قصيدة بابل لأدونيس ـ ص: ٣٥٠ ـ ٣٦٧ الجزء الثاني من الأعمال الشعرية الكاملة.

(118) وردت الآية الكريمة كاملة في سورة النساء كما يلي:

«يا أيها الذين آمنوا أطيعوا اللّه وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم فإن تنازعتم في شيء فردّوه إلى اللّه والرسول إن كنتم تؤمنون بالله واليوم الآخر ذلك خير وأحسن تأويلاً». الآية رقم ٥٨ من سورة النساء.

(119) «أم تقولون إنّ إبراهيم وإسماعيل وإسحق ويعقوب والأسباط كانوا هوداً أو نصارى قل أنتم أعلم أم اللّه ومن أظلم ممّن كتم شهادة عنده من اللّه وما اللّه بغافلٍ عمّا تعملون». الآية ١٣٩ من سورة البقرة.

(120) Yuri Lotman: Universe of the mind - P: 91

(121) Ibid - P: 98

(122) Ibid - P: 99

(123) Ibid - P: 99

(124) يعرّف هيجل «اللامتناهي» بأنّه «سلب الحدّ بصفة مستمرّة ومطلقة» فالأزلية ليست قدراً هائلاً من الزمان ولحظاته اللامتناهية، لأنّ لحظات الزمن مهما تكن ضخامتها، هي أيضاً

زمـان. في حين أن «الأزليّة هـي «اللأزمـان» أي إلغـاء الحـدّ الذي هو لحظة من الزمـان. الدكتور: إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيجلية ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٨٥ ـ ص: ٤٢

(125) دانتي الجييري: الكوميديا الالهيّة ـ فصل المطهر ـ الأنشودة السادسة ـ ص: ١١٥ مرجع سابق.

(126) المرجع السابق ـ الأنشودة السادسة ـ البيتان رقم: ١١٨ و ١٢١ ص: ١١٥.

(127) المرجع السابق ـ فصل الجحيم ـ الأنشودة السادسة والعشرون ـ ص: ٣٤٧ ـ البيت رقم (١).

(128) غ.ف. هيجل: علم ظهور العقل ـ ص: ٤٢ ـ مرجع سابق.

(129) هنري برغسون ـ التطوُّر المبدع ـ ترجمة جميل صليبا ـ اللّجنة اللبنانية لترجمة الروائع ـ بيروت ١٩٨١ ـ ص: ٣٢٣.

(130) المرجع السابق: ص ٢٩٦.

(131) المرجع السابق: ص ٢٩٧.

(132) المرجع السابق: ص ٣٠٩.

(133) تقع مدينة الكوفة على نهر الفرات غرباً. اسَّسها سعد بن أبي وقّاص بعد وقعة القادسية (٦٣٨ م). واتخذها بنو العباس عاصمة لهم عام ٧٤٩ هـ. ثم تقلّص ظلّها بعد تأسيس مدينة بغداد. انجبت العلماء والنّحاة، وكانت مع البصرة مركزاً لاشتعال الثقافة العربيّة. (ورد في: المنجد ـ الصادر عن المطبعة الكاثوليكية في بيروت ـ الطبعة التاسعة عشرة ـ القسم التاريخي).

(134) أدونيس: قصيدة ثمود ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص ٣٢٩

(135) أدونيس: قصيدة ثمود ـ ص ٣٣٠ من المرجع السابق نفسه.

(136) Yuri Lotman: Universe of the mind - “4” the symbolism of St Petersburg - P: 191

(137) Ibid - P: 200 - 201

(138) Ibid - P: 201

(139) أدونيس: كتاب الحصار ـ قصيدة إسماعيل ـ ص: ٢١٣ مرجع سابق.

(140) أدونيس: قصيدة الصقر ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص: ٤٥٨.

(141) أدونيس: قصيدة شجرة النهار والليل ـ الجزء الأول من الأعمال الكاملة ـ ص: ٤٣٧.

(142) أدونيس: قصيدة مرآة الطريق وتاريخ الغصون ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص ٢٠٢

(143) أدونيس: قصيدة أوراق في الرِّيح ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ص: ١١٢

(144) أدونيس: قصيدة ثمود ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ـ ص: ٢٣٦.

(145) Erick Fromm: the heart of man - Harper - Row publisher - New York- Evanston and London 1968 - P: 47

اعتمدنا الترجمة العربية للفقرة السابقة من كتاب: الاغتراب عند اريك فروم ـ للدكتور حسن محمد حسن حماد ـ ص: ٣٤.

(146) ريتشارد شاخت: الاغتراب ـ ترجمة كامل يوسف حسين ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الطبعة الأولى ١٩٨٠ ـ ص: ٣٢٥

(147) المرجع السابق نفسه ـ ص ٣٢٤

(148) Paul de Man: Blindness and insight - P: 92

(149) Ibid - P: 151

(150) Ibid - P: 151

(151) Ibid - P: 151

(152) Ibid - P: 149

(153) Ibid - P: 149 - 150

(154) Ibid - P: 150

(155) Ibid - P: 150

(156) Ibid - P: 38

(157) أدونيس: قصيدة مرآة للتاريخ ـ الجزء الثاني من الأعمال الكاملة ص: ٩١

المراجع العربية

١ ـ أدونيس: ديوان الشعر العربي ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٨٦ ـ دار الفكر بيروت.

٢ ـ لوسيان غولدمان: البنيويّة التكوينيّة والنقد الأدبي ـ الطبعة الثانية ـ ترجمة محمد سبيلا ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٦ م.

٣ ـ د. عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢ ـ المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت.

٤ ـ مارتن هيدجر: مبدأ العلّة ـ ترجمة الدكتور نظير جاهل ـ الطبعة الأولى عام ١٩٩١ ـ المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت.

٥ ـ أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة ـ الطبعة الرابعة ١٩٨٥ دار العودة ـ بيروت.

٦ ـ غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة ـ ترجمة جورج سعد ـ المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩١ ـ بيروت.

٧ ـ غيورغ فريدرك هيجل: علم ظهور العقل ـ ترجمة مصطفى صفوان ـ الطبعة الأولى ١٩٨١ ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت.

٨ ـ مجموعة من الباحثين: جماليّات المكان ـ دار عيون المقالات في باندونغ والدار البيضاء ـ الطبعة الثانية ١٩٨٨.

٩ ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ـ تحقيق محمّد رشيد رضا ـ الطبعة السادسة ١٩٥٩ ـ القاهرة.

١٠ ـ أدونيس: أبجدية ثانية ـ دار توبقال للنشر ـ الطبعة الأولى ١٩٩٤ ـ المغرب.

١٠ ـ دانتي الجييري: الكوميديا الالهيّة: فصل الجحيم ـ ترجمة الدكتور حسن عثمان ـ الطبعة الثالثة ـ دار المعارف ـ القاهرة.

١١ ـ الدكتور عادل ضاهر: التشخصن والتخطي في أغاني مهيار الدمشقي ـ دراسة في شعر أدونيس لا تزال تحت الاعداد نشرت بصيغتها الأولى في مجلة شعر خريف ١٩٦٢.

١٢ ـ جريدة الحياة ـ لندن ـ العدد ١٢٣٣٠ في ٢٨ نوفمبر ١٩٩٦.

١٣ ـ أدونيس: كتاب الحصار ـ الطبعة الأولى ١٩٨٥ ـ دار الآداب ـ بيروت.

١٤ ـ د. عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ الطبعة الأولى ١٩٩٠ ـ بيروت.

١٥ ـ كلود ليفي ستراوس: الانتروبولوجيا البنيوية ـ ترجمة مصطفى صالح ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق.

١٦ ـ الدكتور اميل بديع يعقوبي: موسوعة النحو والصرف والاعراب ـ دار العلم للملايين ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦ ـ بيروت.

١٧ ـ د. محمد حسن حمّاد: الاغتراب عند اريك فروم ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ عام ١٩٩٥.

١٨ ـ القرآن الكريم.

١٩ ـ د. إمام عبد الفتاح إمام: دراسات هيجلية ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٨٥.

٢٠ ـ دانتي الجيبري: الكوميديا الالهية ـ كتاب المطهر ـ ترجمة الدكتور حسن عثمان ـ دار المعارف ـ القاهرة.

٢١ ـ هنري برغسون: التطور المبدع ـ ترجمة جميل صليبا ـ اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ـ بيروت ١٩٨١.

٢٢ ـ ريتشارد شاخت: الاغتراب ـ ترجمة كامل يوسف حسين ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٨٠.

المراجع الأجنبية

1 - Erick Fromm: Marx's concept of Man - Frederick Ungar Publishing co. - New York - Twentieth printing, 1974.

2 - Yuri Lotman: Universe of the Mind - a Semiotic theory of culture - trans by: Ann Shukman - printed in Britain 1992 - Library of congress.

3 - Paul De Man: Blindness and insight - scond Edition 1989 and 1993 - by: Routledge - London - printed in Britain by: T.J press L.t.d.

4 - Martin Heidegger: the Principle of Reason - Indiana University Press, 1991 - United states of America - trans. by Reginald Lily - library of congress cataloging in publication data.

5 - Tzvetan Todorov: theories of the symbol - trans by: Catherine porter - Cornell university press - New York 1982.

6 - M.M. Bakhtin: the Dialogic imagination - University of Texas Press - Austin - printed in the U.S.A. 1981 - trans. by Caryl Emerson & Michael Holquist.

7 - Georges Bataille: Literature and Evil - Edition Gallimard: 1959 - Republished in Great Britain and United States of America in 1985. Marion Boyars, London and New York.

8 - Paul Tillish: the Courage, to be printed in the United States of America by Vail Ballou Press inc, Binghamton, New York.

9 - Erick Fromm: The Sain Society, Holt Reinehart and Winston, New York, eleventh printing, 1962.

10 - Erick Fromm: you shall be as gods, Fawcett publications, New York 1969

11 - Erick Fromm: the heart of Man - Harper and Row publishers - New York - Evanston and London 1968

الفهرس

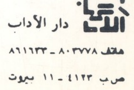
الفصل الأول

تصميم الغلاف: نجاح طاهر

إننا نسعى في قراءتنا هذه ــ خلافاً لما يراه الكثيرون ــ إلى دعم رؤيتنا المحوريّة، بغلبة الوجه المضيء على الوجه المعتم في «الكتاب». فأمام كلّ زمنٍ يهوي بالإنسان على أدراج المرارات، إنسانٌ يرقى بتحويل الدّموع إلى شجرٍ سرّيٍّ لغبار الطلع، وبجعل الفجيعة ضوءاً ومعراجاً. إنّ تركيزنا على إضاءة هذا المعنى المحتجب في الأصقاع الأشدّ عمقاً وسريّة في مشروع الشاعر الوجودي والشّعري، سيبيّن للقارئ أنّ القراءة العابرة لـ«الكتاب» قد توحي بأنّ نقد التاريخ يأتي بدافع قتله، بينما تكشف القراءة العمقيّة له بأنّ نقد التاريخ يأتي بدافع الحرص على إحيائه، عبر بعث الحياة في المكان بإعادة حركة الجوهر التي فقدها إليه.

إذن، ألا يذكّر «المطهر» الذي أنشأه أدونيس في «الكتاب»، بـ«المطهر» الذي أنشأه دانتي في «الكوميديا الإلهيّة»؟ أليس هو «المطهر» الذي تحتاج الإنسانيّة إلى إعادة إقامته عصراً إثر عصر لتطهير اللّغة والإنسان والحاضر والتاريخ؟

المؤلفة


دار الآداب
هاتف ٨٠٣٧٧٨ - ٨٦١٦٣٣
ص.ب ٤١٢٣ - ١١ بيروت